Nirvana

и саунд Сиэтла

Бред Моррелл

КЛАССИКА РОКА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Официально годом прорыва панка стал 1991-й. Преодолев долгие годы корпоративного гнета, андерграунд наконец прорвался на поверхность и проскользнул в тайные сокровищницы истеблишмента. Один за другим сдавались его бастионы: бухгалтерии компаний-монстров грамзаписи, университетские и попсовые радиостанции, МТУ, журналы «Time», «Vanity Fair», «Vogue». Эта мощная волна закружила комментаторов, агентов, занимающихся розыском талантов, и прочих пиявок от большого бизнеса и вынесла их в Сиэтл, а затем прокатилась по Голливуду, Лондону, Нью-Йорку. Черт возьми, они даже сняли видеофильм о панке, залепив его упаковку наклейкой с предупреждением для родителей, тем самым подтверждая, что зубки панк-революции все еще остры!

- Бред Моррелл
  - Вступление
  - Глава первая
  - Глава вторая
  - Глава третья
  - Глава четвертая
  - Глава пятая
  - Глава шестая
  - Глава седьмая
  - Глава восьмая
  - Глава девятая

Бред Моррелл
Нирвана и саунд Сиэтла

Вступление

Официально годом прорыва панка стал 1991-й. Преодолев долгие годы корпоративного гнета, андерграунд наконец прорвался на поверхность и проскользнул в тайные сокровищницы истеблишмента. Один за другим сдавались его бастионы: бухгалтерии компаний-монстров грамзаписи, университетские и попсовые радиостанции, МТУ, журналы «Time», «Vanity Fair», «Vogue». Эта мощная волна закружила комментаторов, агентов, занимающихся розыском талантов, и прочих пиявок от большого бизнеса и вынесла их в Сиэтл, а затем прокатилась по Голливуду, Лондону, Нью-Йорку. Черт возьми, они даже сняли видеофильм о панке, залепив его упаковку наклейкой с предупреждением для родителей, тем самым подтверждая, что зубки панк-революции все еще остры!

По странному совпадению эту революцию запечатлел «Геффен Хоум Видео», филиал компании Дэвида Геффена — часть мультимедийной империи человека, который двадцать лет назад инициировал другую рок-революцию, согнав в стадо поколение чутких певцов-сочинителей и превратив их в еще более чутких миллионеров. Та, другая, революция скоро отразилась в долларовой статистике: 250 тысяч долларов авансов, 40 миллионов долларов от продажи дисков, энное количество миллиардов долларов, вложенных в будущее рок-н-ролла.

Некоторые революционеры вовсе не считали это революцией. Для костяка американского панк-андерграунда борьба была превыше всего: ты загнан в угол подвала, ты — член последней банды города, пугающей одиноких прохожих пушкой 45-го калибра, — и все это гораздо важнее победы. Впрочем, победа невозможна без компромисса.

По мнению панк-журналов, 1991 год дурно попахивал. Это был год, когда панк в полном смысле слова продался.

На ничейной земле между двумя линиями баррикад — одна претендовала на победу над ордами переростков культмассового рока, другая злорадствовала, говоря, что угнетаемые стали угнетателями, — даже простейшие понятия начали терять смысл. Что это за панк, который звучит наподобие раздобревшего «Black Sabbath», уважает «The Beatles» за их музыкальные «зацепки» и «Led Zeppelin» — за их динамичность? Где пролегает граница между панком и «металлом», а также между ретроградством и прогрессом? Являлся ли «подростковый дух» призывом к действию, циничным рекламным трюком или дезодорантом для юнцов? Кто кого наколол?

Да и само поле сражения провалилось в тартарары. Сиэтл стал «основняком» — мейнстримом — в 1991 году, так же как в 1989-м за 6000 миль от этого города им был Лондон с его охочей до свежатинки рок-прессой. Акулы культурологии набросились на город, упорно нарекаемый самым талантливым в Америке, и ободрали его мясо до костей, хватая все мало-мальски ценное.

Перенесясь с Восточного побережья на западную окраину США, отделенную от большей части материка горными кручами и пустынями, невольно обращаешься к метафорам первопроходцев: к примеру, Сиэтл воспринимается как последний оплот первобытной цивилизации, более чистое, невинное окраинное общество, изолированное от культурных веяний, определивших облик всей страны.

Но и это клише не выдерживает ни малейшей критики. Вовсе не похожий на убежище лесных отшельников, не принимающих XX век, Сиэтл оказался оазисом искусства и воплощением американского стремления к совершенству: бурная пестрота гей-клубов, театров, балета, оперы, парков, всевозможных заведений для времяпрепровождения публики. Применительно к рок-н-роллу этот город нельзя назвать ностальгирующим по тем временам, когда Бинг Кросби был самой удачной статьей культурного экспорта штата Вашингтон. Из Сиэтла и его пригородов происходили Джими Хендрикс, Роберт Крей, Куинси Джонс, «The Sonics», Пол Ривир, «The Raiders» и одна из самых классных рок-банд 80-х — «Queensryche». Да, чуть не забыл: «Nirvana» ведь не из Сиэтла.

Глава первая

Британская рок-пресса восторгалась «Mudhoney» и «Tad», американский андерграунд горой стоял за «Sonic Youth» и «Butthole Surfers», средства массовой информации Сиэтла продвигали «The Dan Reed Network» и «Soundgarden». До выхода альбома «Nevermind» осенью 1991-го привычным местом для названия группы «Nirvana» был конец предложения: «…и другие «подпольные» группы, включая «Walkabouts», «Swallow» и «Nirvana. «Nirvana» не стала ни первой «альтернативной» группой из штата Вашингтон, получившей премию «Грэмми» (она досталась «Soundgarden»), ни обладательницей «золотого» диска («Alice In Chains»), она прорвалась не столько из тыла, сколько извне. В Сиэтле «Нирвана» была иммигрантом, опоздавшим к началу деятельности фирмы «Саб Поп» и ее наступления на Европу; группе пришлось катиться по колее, вконец разбитой «Sonic Youth» и «Mudhoney».

Считайте их везунками или трусливыми воришками, но согласитесь, что ребята из «Нирваны» заплатили за свои «платиновые» альбомы достаточно высокую цену. Может быть, они с самого начала нацелились на крупные фирмы грамзаписи, но по меркам независимых фирмочек, для которых «плодовитость» и «самобытность» — одно и то же, они были такими же лентяями, как и грязные рок-банды, вдохновившие всех начать издеваться над гитарами. Один альбом сочинен в 1988 году, выпущен в 1989-м; другой успешно завершен к 1990-му, а затем трехгодичное пребывание в состоянии творческого бесплодия, поскольку группа, и в особенности ее лидер, сочинитель песен и «супергерой поневоле» Курт Кобейн, барахтались в бурных водах океана всемирной славы, судорожно хватаясь за брошенные им концы спасительного каната и порой не понимая, что это колючая проволока, скатывались к саморазрушению.

Когда «Nevermind» получил признание в альбомных хит-парадах, «Нирвана» утратила связь с музыкой и занималась созданием главным образом долларов и хаоса. Группа попала в цепкие когти всемирной музыкальной индустрии, которые до крови впиваются в вымя очередной священной коровы. И неважно, что корова умрет от потери крови: свято место пусто не бывает.

Но дело в том, что «Нирвана» вела борьбу не за признание, а за выживание. Постоянное пребывание Кобейна, его жены Кортни Лав и их дочери Фрэнсиз Бин под жадными взорами,

ухватывающими каждую мелочь их частной жизни, поставило эту семью в положение преступников, в отчаянии пытающихся подать апелляцию в Верховный суд. Любая деталь их повседневной жизни становилась культурным тотемом. Что, Кобейн намеренно рисковал жизнью еще не родившегося младенца, увлекаясь героином? Неужели эта искусственная блондинка Кортни Лав на самом деле кормит грудью своего чахлого ребеночка? Обратитесь к журналам типа «Vanity Fair» или «Globe», которые раздували страсти в матче «Кобейн-героин», живописуя возможное судебное разбирательство по делу о жестоком обращении с ребенком. Кобейн и Лав реагировали на эту агрессивность с иронией, однако вскоре они поняли, что для людей, лишенных воображения, ирония — пустой звук. Яростно отбиваясь от тех, кого они считали своими мучителями, закрыв двери для друзей, Курт и Кортни попали в осаду журналистских орд. Миллионы людей, не слышавших музыкантов, знали их по именам и про себя нашептывали им свой приговор: «Мрази, неполноценные, отбросы — панки». И в самом деле, 1991-й стал годом прорыва панка…

Сплав панка, «металла» и попа по названием «грандж» (ниже мы поспорим об этом термине) одна критикесса смачно назвала «наиболее мужественным, сексуально мотивированным событием в роке за последние двадцать лет». Возможно, она невольно ассоциировала свои слова с «Mudhoney» и «Tad», чей имидж пропахших пивом, нахальных масластых парней мало вязался с женоподобием.

При этом критикесса, скорее всего, не видела «Нирвану». В авангарде гранджа (Боже, как я ненавижу это словцо!) стоит весьма немужественная фигура Курта Кобейна. Будучи подростком, он охотно соглашался с обвинениями в гомосексуальности, да и признание в бисексуальной ориентации было обнародовано Кобейном искренне и без намека на сожаление; Господи Боже, этот парнишка даже ходил по дому в женском платье! Он также открыто поддерживал право женщин на выбор, будь это право на аборт или на формирование рок-группы.

Конечно, «Нирвана» выбрала себе сценическую манеру, традиционно называемую «мужественной»: надрывный вокал, рычащие гитары, музыка, закручивающая напряжение до того предела, когда оно взрывается неукротимым звуковым штормом. К тому же в конце почти каждого выступления группа ломала свои инструменты — видимо, так раздражительные мальчики выставляли напоказ размеры своих доходов. Охаивание звездно-полосатого флага — это одно, но даже Шинейд О'Коннор ни разу

не сломала гитару.

Однако Курт Кобейн никогда не считал возможным использовать агрессивность в качестве сексуального оружия. Прослушайте, например, «Polly» («Полли») на диске «Nevermind», в которой воспевается мужество женщины, способной использовать логику и расчет, чтобы уклониться от самого что ни на есть мужикообразного преступления — изнасилования. Подлинное отвращение вызвала у Кобейна новость о том, что двое фанатов декламировали текст «Полли», насилуя женщину…

Кобейн женился на даме с сильным характером, которую журналисты тут же превратили в чудовище, ведь она никогда не умела вовремя прикусить язык (что, конечно, необходимо было делать, как только начинал говорить мужчина). Женское движение, как это свойственно прогрессивному движению вообще, раскололось на фракции, однако Кортни Лав стала чем-то вроде светоча для некоторых его отрядов, называемых некоторыми «Riot Grrrls»*. (Нагромождение согласных звуков и отсутствие гласных — прием особого рода аллитерации, призванный подчеркнуть нетерпимость «восставших». По-русски это можно передать так: «восставшие девшшшки». — Ред.)

Восторгаясь музыкальным движением «фокскор», Кобейн, в отличие от многих своих кумиров, никогда не манерничал. Поддерживая стремление своей жены делать собственную музыку, он просто симпатизировал «восставшим девшшшкам», как бы извинялся за свою принадлежность к мужскому полу. Вероятно, просто так совпало, что за «немужественным» вознесением «Нирваны» к вершинам мужского рока последовал рост все более вызывающего «антимужиковского» женского рок-движения, и я предпочитаю считать это параллельным процессом.

Хотя «Нирвана» и была только рок-группой, но она достигла уровня, когда могла реально влиять на сознание целого поколения. Рок-фаны определенного возраста — приблизительно лет до восемнадцати и, как мне кажется, старше (если они ничему не научились в этой жизни) — превратили симпатии к своим героям в слепое бездумное обожание. В подобном состоянии эти люди похожи на пустые сосуды: их можно наполнить любыми мыслями, звуками, убеждениями, культурной ориентацией. Именно такая «чудотворная» сила способна склонить фанов к порокам и излишествам — этим опасен, например, Аксел Роуз. В отличие от Аксела Курт Кобейн обдумывал свои слова, и его мысли, чуть либеральные, даже прогрессивные, «опасно-левые» для Америки, затравленной провинциальными предубеждениями Джорджа Буша, находились в полном соответствии с духом времени, с долгожданным

возрождением страны, вызванным приходом в Белый дом Билла Клинтона. Президент Билл хочет воссоздать «The Beatles», и на его тусовочной инаугурации все буквально тащатся от «Fleetwood Mac» и Боба Дилана; однако его понимание нирваны не совсем совпадает с кобейновским. Но дочь президента Челси Клинтон и ее окружение — другое дело. Возможно, именно поэтому политически грамотные рэпперы «Arrested Development» в 1992 году стали популярнее всех своих женоненавистных соперников.

«Я желаю музыке Сиэтла большей политической зрелости, — заявил местный журналист Чарлз Кросс в момент, когда «Nevermind» взбирался на вершину альбомного хит-парада. У «Нирваны» есть массовый слушатель, неплохо бы им заиметь и свою идеологию». Видимо, Кобейн все-таки обращал внимание на подобные мнения. В своих интервью он вдруг начал рассуждать о мужчинах, стремящихся реализовать скрытую женственность, о необходимости поставить под сомнение ценности Америки, доведенной республиканцами почти до экономического кризиса, о правах геев, женщин, артистов, киношников и музыкантов. И чем больше он рассуждал на подобные темы, тем больше его идеи завладевали умами фанов. Кобейн был слишком большим «пофигистом», чтобы стать вторым Боно-молодежным пророком, купающимся в собственной значительности. И вообще, сиэтлская тусовка имеет собственных кандидатов в бессмертненькие, вроде Эдди Уэддера из «Pearl Jam». Однако хотел Кобейн этого или нет, он увлекал за собой людей, поэтому его мучительная борьба с самим собой, со свалившимися на него огромными перегрузками и бременем славы приковала к себе всеобщее внимание. Наверное, еще рано выдвигать версии о коварном заговоре, однако каждый месяц, который Курт и Кортни провели взаперти в своей квартире или на сельской ферме, отгораживаясь от внешнего мира или от очередных обвинений в патологических пороках и растлении малолетних, становился маленькой победой Аксела Роуза.

Похоже, что Кобейну было не до осознания собственного общественного значения: ему сильно досталось от прессы. Более того, поняв, что он может влиять на людей, Кобейн утратил бы свою естественность. Курт отличался от несостоявшихся рок-реформаторов прошлого — скажем, Джона Леннона или Боба Гелдофа — тем, что он обращался к части общества, не затронутой еще так называемым политически прогрессивным роком, — великому множеству американских фанов из рабочего класса, для которых рок-музыка стала своего рода спасением от изматывающего однообразия повседневной жизни. Кобейн сам вырвался из глухомани; и «Нирвана» точно выражала

сокровенные мысли своих фанов.

Вот мы и вернулись к панку и «металлу» образца девяностых годов. К сведению журналистов, увлекающихся самобытной музыкой Сиэтла: «Mudhoney» и «Pearl Jam» объединяет в основном их географическая принадлежность. Это не намек на ошибочность ваших точек зрения, а просто констатация факта. Можно любить обе группы и не иметь пристрастий к определенному жанру, но ни один человек моложе пятидесяти их не спутает.

Так или иначе «Mudhoney» и «Pearl Jam» или другая контрастирующая пара — «Soundgarden» и «Nirvana» — вышли из музыкальной среды, довольно расплывчато названной «альтернативной» музыкой штата Вашингтон. Эта музыка, подобно самому штату, сконцентрирована в Сиэтле. Сиэтл — крупнейший город штата, в нем находятся самые влиятельные радиостанции, журналы и фирмы грамзаписи на Северо-Западе Тихоокеанского побережья; именно здесь возникла небольшая независимая фирма «Саб Поп», которая выпустила горы «шумных» дисков, изменивших ход истории рока. Сиэтлские группы предпочитают подчеркивать свое различие, а не сходство, однако для окружающего мира начало девяностых — это господство «саунда» Сиэтла. Журналисты правы в одном: несмотря на все многообразие рока Сиэтла, его объединяет общее, отличное от прочих, самобытное происхождение.

Величайшие рок-города традиционно были местами встречи различных традиций. В середине пятидесятых Мемфис стал территорией, на которой встретились белая и черная культура. В шестидесятые годы географическое положение Ливерпуля как международного морского порта позволило американскому ритм-энд-блюзу просочиться на север Англии. Центрами панка середины семидесятых стали Лондон и Нью-Йорк, поскольку они были столицами культуры, то есть достаточно вместительными для того, чтобы проглотить нон-конформистов и при этом не выплюнуть их. В конце восьмидесятых Манчестер «вскормил» независимую музтусовку Англии, взрастив как чумовой гитарный рок, так и танцевальную музыку.

А Сиэтл? Его сила — в изоляции. Еще одно сиэтлское клише последних лет: особое географическое положение в Америке, город штата, загнанного в левый верхний угол страны, которая всегда вращалась вокруг оси между Калифорнией и Нью-Йорком. «Это изолированный микрокосмос, не подверженный ни нью-йоркскому, ни лос-анджелесскому влиянию» — в этих словах Тэда Доила, лидера группы «Tad», есть своя сермяжная правда.

Однако Сиэтл, как и вся западная часть штата Вашингтон —

от устья реки Колумбия на юге до пролива Хуан-де-Фука на севере, на границе с Канадой, — всегда находился в сильной зависимости от Калифорнии.

И здесь не обойтись без метафор. Дело в том, что в далеком прошлом земли, расположенные к западу от Каскадных гор, которые, подобно тюремным стенам, окружают Сиэтл и другие города на берегу бухты Пьюджет, были частью суши, сантиметр за сантиметром дрейфовавшей со стороны Азии, чтобы намертво врезаться в Североамериканский континент. Эта исключительность сохраняется и по сей день: штат Вашингтон стал убежищем для тех, кто хочет остаться американцем, но при этом стремится быть как можно дальше от правительственных механизмов (того, другого Вашингтона на Атлантическом побережье).

Постепенно Сиэтл разросся, став самым крупным городом штата Вашингтон в силу своего выгодного местоположения (однако не он, а город Олимпия является столицей штата). Пролив Хуан-де-Фука, подобно разящему кинжалу, вспарывает Тихоокеанское побережье Америки, «просачивается» между Южными островами, «выедая» у суши бухту Пьюджет, широкую гавань, сооруженную природой, убежище от пиратских кораблей и вместе с тем путь к океану, а значит, к Западному побережью Америки и к Азии.

От бухты Пьюджет отходит малая бухта под названием Эллиотт-Бэй, на берегу которой и вырос Сиэтл, причем сравнительно недавно — первые поселения возникли в середине XIX века. До этого территория штата Вашингтон была землей индейцев, обителью рыбаков и торговцев, которые вначале приветствовали поселенцев, а затем ожесточенно воевали с «первыми империалистическими захватчиками» из Испании, Британии, России и, наконец, Соединенных Штатов Америки, продвигавшихся со стороны Атлантики.

Вслед за индейцами, о которых обычно забывают в исторических экскурсах, в 1787 году на побережье бухты Пьюджет приехали англичане. Джордж Ванкувер провозгласил эти земли собственностью британского короля до прихода туда первых американцев. Поначалу выходцы из США совершали лишь кратковременные высадки. Первые американские переселенцы, во главе которых стояли Льюис и Кларк, прибыли на Тихоокеанское побережье из Сент-Луиса. К тридцатым годам XIX века они стали прибывать на юг этой территории уже достаточно регулярно; в 1845 году Англия перестала претендовать на земли, расположенные к югу от пролива Хуан-де-Фука, и территория Вашингтон стала, наконец, частью Штатов.

И тогда, и сейчас тихоокеанский Северо-Запад — край лесорубов. Когда в 1849 году вспыхнула «золотая лихорадка» в Калифорнии, она способствовала возникновению деревообрабатывающей промышленности штата Вашингтон. Старатели и их «прилипалы» — пекари, строители, куртизанки — нуждались в материале для строительства жилья и контор, и ближайшим источником сырья стал штат Вашингтон. Поселения, построенные вокруг бухты Пьюджет, и длинная дорога, ведущая в маленький Сиэтл, получили название «Skid Row» — Водочной ряд. Это американское выражение стало синонимом бедности и распущенности нравов.

Постоянно нуждаясь в лесе, калифорнийские бизнесмены открыли компании в районе бухты Пьюджет; с самого начала своей истории Сиэтл и его города-спутники попали в рабство калифорнийского золота. С тех пор и по сей день местные жители не перестают возмущаться тем, что природные богатства штата Вашингтон расхищаются жадными порочными делягами из двух штатов, расположенных к югу.

Но не только калифорнийцы удостоились этого странного уважения, смешанного с ненавистью. Первая волна китайских иммигрантов докатилась до Сиэтла в семидесятые годы XIX века, дав штату дешевую рабочую силу, однако чужаки не прижились. Местные окрестили их Джонами — и это все-таки лучше, чем просто указать ублюдкам на дверь. Однако одного унижения было недостаточно. Когда в 1880-е годы наступил экономический спад, китайцев бесцеремонно загнали в концлагеря, а затем выслали из страны. По ироническому совпадению выслать китайцев призывали только что созданные профсоюзы — «рыцари труда», «защитники» интересов рабочего класса штата Вашингтон. Таким образом, возник исторический прецедент, который не раз повторится в Сиэтле в течение грядущего столетия.

Еще одна «золотая лихорадка», на сей раз на Аляске в 1897 году, вернула доходы жителям Сиэтла (конечно, за исключением индейцев и китайцев). Однако положение города окончательно упрочилось лишь в годы первой мировой войны, когда древесина стала стратегическим сырьем для кораблестроения и авиации. К югу от Сиэтла появился первый завод Боинга, и в течение последующих шестидесяти лет благосостояние города было тесно связано с деятельностью этой компании, вместе с ней переживая очередные взлеты и падения. И тот и другая разорились в годы Великой депрессии, и одновременно оба они возродились в годы второй мировой войны.

Тем временем лесорубы опустошали окрестности: миллионы гектаров леса были уничтожены, а пейзаж обезображен шрамами

пустошей; природа, как до нее индейцы и китайцы, подверглась жестокой эксплуатации. Во время второй мировой войны появились первые робкие попытки сохранить природные богатства края. С ними совпал и очередной раунд борьбы с чужаками, теперь уже японцами, которых содержали в лагерях штата Вашингтон («центрах перемещенных лиц», на тогдашнем жаргоне) до тех пор, пока армии императора Хирохито не были сокрушены атомной бомбой (причем некоторые элементы бомбы в этом штате и создавались).

После окончания войны в Сиэтле возобладали либерально-прогрессивные направления. Согласно журнальным опросам, он даже стал «самым оживленным городом» Америки. В начале пятидесятых здесь был построен первый крупный торговый центр, а десять лет спустя, в 1962-м, в городе прошла Всемирная выставка, которая имела огромный успех. Ей был посвящен фильм, в котором снялся сам Элвис Пресли. В последующие годы Сиэтл превратился поистине в «гавань оптимизма», символом которого стал памятник «Космическая игла» в Центральном выставочном комплексе. Город разросся на восток по другую сторону озера Вашингтон, где возник современный престижный район Беллвью, в то время как черные иммигранты из южных штатов селились в менее привлекательном районе, к югу от 23-й авеню.

Вполне в духе современности жители Сиэтла начали выбирать знаменитых спортсменов и телегероев на ключевые посты в городе. К концу восьмидесятых они дозрели до избрания первого черного мэра — Норма Раиса. Однако рост города породил и свои проблемы. Огибающие бухту Пьюджет новые районы слились друг с другом. Это произошло потому, что в мегаполис влились бесконечные пригороды, продвинувшиеся с юга, со стороны Олимпии, на север — до Эверетта. Лидирующее положение в Пьюджетополе, как прозвали огромный городской конгломерат, сохранил Сиэтл, превосходя своих «соседей» еще и по уровню загрязнения окружающей среды и унылости. Бесконечные ряды домов, миля за милей тянущиеся из центра, навевают тоску. В округе Сиэтл прославился своей скукой; год спустя после того, как журнал «Harper's» присудил городу приз «за жизнерадостность», и некоторые анархически настроенные местные жители во время выборов 1976 года образовали пародийную партию, названную THC, что расшифровывалось как «Только Никакого Смысла, Только Наше Сумасшествие». Основная масса горожан не приняла такого юмора.

Однако культурная жизнь Сиэтла разнообразна: здесь представлен поистине полный спектр изящных искусств — от

балета до классической музыки, к тому же город был известен как «всемирная столица парусного спорта». Все это весьма подходит жителям, чей возраст приближается к пенсионному, но не особенно вдохновляет тех, кто моложе тридцати. Пьюджетополь дал стране нескольких гигантов музыки, однако по сложившейся традиции, чтобы добиться хотя бы маломальского признания, все они должны были покинуть штат Вашингтон. Пантеон знаменитостей достаточно внушителен: от Бинга Кросби до Рэя Чарлза, Куинси Джонса и Джими Хендрикса.

Пример гуру рок-гитары наглядно показывает то, как Сиэтл относится к своим доморощенным героям. Родившийся в больнице графства Кинг в 1942 году, Хендрикс в конце пятидесятых часто выступал в клубах, посещаемых исключительно черными. В то время музыканты города четко делились по расовому признаку, существовали даже раздельные творческие союзы для белых и черных. Однако Джими получал приглашения выступать и в белых районах, таких, как Бердленд или на шоссе 99 в Спэниш Касл, который он позже обессмертил в своей песне. Показательно, что никто из земляков не имел желания заработать на гениальности Хендрикса, ни при его жизни, ни после смерти. Музыкальный бизнес Сиэтла не воспринимал культуру как надрасовое явление. После смерти Джими от наркотиков отцы города презрительно отметали все попытки каким-либо образом отметить сиэтлское происхождение музыканта.

Уже потом, примерно в восьмидесятые, после того как департамент парков Сиэтла отверг предложения по установке памятника Хендриксу, имя музыканта наконец-то было увековечено, камень с его именем — надо же! — был тактично установлен не где-нибудь, а в зоопарке «Вудленд Парк». Где именно? Ну, он ведь был черным, так где же, кроме как в разделе «Африканская саванна»… Каков вкус, а? Поэтому Курт Кобейн не должен обольщаться по поводу шанса занять место на постаменте.

Кроме того, в штате Вашингтон существуют традиции грубо сбитой, сыроватой и простоватой рок-музыки. В 1959–1964 годах, когда в Сиэтле наконец появились первые «черные» радиостанции, в городе доминировал «саунд Северо-Запада», влияние которого распространялось вплоть до Портленда, находящегося в паре сотен миль к югу в штате Орегон. Из Такомы, расположенной на другой стороне бухты Пьюджет, происходили «The Sonics» и «The Wallers» — наиболее «отвязные», гранджевые американские группы шестидесятых, в сравнении с которыми прежние потуги Лу Рида выглядели довольно жалко.

Частично инструментальная, частично ожесточенно-ритм-энд-блюзовая, их музыка звучала «чернее» и тяжелее любой Другой, доносившейся из Калифорнии или Нью-Йорка. Но популярны они были только у себя дома; другое дело — группы «The Kingsmen» и «Paul Revere & The Raiders», обе из Портленда, обе вошедшие в мифологию шестидесятых за свои доисторические допанковские записи.

Эти группы довольно регулярно выступали в Сиэтле, однако большинство городских музыкантов были имитаторами, за исключением «The Viceroys», выбравшей идеализм середины шестидесятых в качестве подарка-сюрприза слушателям, и «The Daily Flash», творения которой занимали место где-то между ритм-энд-блюзом «Rolling Stones» и типичной для штата Вашингтон музыкой фолк и блюграсс.

Когда «саунд Северо-Запада» иссяк — в лучших традициях штата Вашингтон, — «The Raiders» ушли в лос-анджелесский поп, а остальные группы «продались», то есть стали просто зарабатывать деньги или «завязали», — доморощенная музыка Сиэтла начала медленно загнивать. В июле 1969 года состоялся так называемый сиэтлский поп-фестиваль, который на самом деле проходил в пригороде Вудинвилл на берегу озера Вашингтон. Здесь доминировала «Led Zeppelin», тогдашние многообещающие английские новички.

Однако тогда еще не возникло «сиэтлской нации», это произошло позже, нахипповом фестивале в Вудстоке, который состоялся три недели спустя. Но затем местные таланты зашли в тупик или покинули город. Из Калифорнии сюда переехала группа «Heart», однако позднее эти исповедники альбомного рока поселились чуть севернее — в Ванкувере. Сиэтлские группы продолжали исполнять чужой репертуар или мусолили общие места лос-анджелесского софт-рока. А затем, наконец, наступила эра панка.

Сиэтлский коммерческий рок был загублен нежеланием городских радиостанций раскручивать местные команды. Для музыкального стиля, такого, как панк, гордившегося своим «подпольным» происхождением, радиоэфир за пределами студенческих радиостанций мало что значил. Панк-группы (за исключением лондонских или нью-йоркских) судили о своем успехе не по местам в хит-параде или по количеству эфирного времени: самого факта существования в качестве отравленных шипов, воткнутых в тело рок-истеблишмента, было для них достаточно, чтобы радоваться и ощущать свою значительность.

Хотя ни одна из панк-групп Сиэтла не потрепала нервы обывателей за пределами штата Вашингтон, эта тусовка в течение

двух-трех лет была довольно многочисленной, чтобы породить кучу однотипных фан-журнальчиков, каждый из которых помещал материалы о дисках или выступлениях пары дюжин местных групп, достаточно долго не распадавшихся и таким образом увидевших, как выглядит студия звукозаписи изнутри.

Клубы Сиэтла, долгие годы пребывавшие в летаргическом состоянии, оживились в 1979–1980 годах, когда панк-шоу регулярно начали устраиваться в «Подвале», «Шоубоксе», «Таверне Тага», «Бэби О», «Астор Парке», «Золотой Короне» и в «Зале Славы». Помимо программы альтернативной музыки Стивена Рейнбоу, транслировавшейся многими радиостанциями штата, бастионом панка стала УКВ-станция, очень кстати названная «KAOS» («Кей-Эй-Оу-Эс», или «ХАОС») и вещавшая с территории университета штата Вашингтон в городе Олимпия. Вместе с шоу Тони Дефа на радиостанции «KUGS» в Беллингэме и менее регулярными «вспрысками» антинародной музыки по радиостанциям «KCMU» и «KRAB» («Кей-Ар-Эй-Би», или попросту «КРАБ») «ХАОС» стала поистине отдушиной для сиэтлского андерграунда. Диск-жокеи Брюс Пэвитт и Стив Фиск радостно выдавали в эфир гремучие «сорокапятки», в то время как Джон Фостер сочетал свои появления в «КАОС» с деятельностью по созданию «Сети Потерянной Музыки» — информационного центра альтернативной музыки штата Вашингтон, под крышей которого впоследствии возник журнал Пэвитта «Sub Pop» («Саб Поп» — «Подпольный поп», или «Подпоп»).

Пэвитт не был единственным издателем города, который завел дружбу с панками. «Circle A» («Цикл А») и «Punk Lust» («Панковская похоть») с удовольствием творили крутую анархию; журнал Джеффа Бэттиса «Atrophi» («Атрофия») запечатлел бессмертные образы панк-идолов; «Attack» («Атака»), девизом которой было «Рок против!», собрала под свои знамена славное войско панков; было еще много других, например, «Desperate Times» («Отчаянное время»), «Inaudible Noise» («Невыносимый шум»), «Punk Phoenix Rising» («Взлетающий Феникс панка») и пр.

Группами, восхваляемыми (или по крайней мере не ругаемыми) этими журналами, были «The Fartz» («Пердуны») и «The Lewds» («Бесстыжие»), «The Snots» («Сопли») и «Meuse» («Мис»), «The Beakers» («Стопарики») и «The Refuzors» («Отказники»), «The Macs» («Чмошники») и «Student Nurse» («Студентка-медсестра»). «The Refuzors» («Отказники») и «The Fartz» («Пердуны») «канали» под группу «The Ramones», и господа Блейн, Стив, Том и Громкий Пердун (ударник, конечно) доводили творчество своих братьев в панке до поистине экстремальных форм. Классической вещью «The Refuzors» была «White Power»

(«Власть белых»), которая довольно точно отражает наименее приятную часть мироощущения панка Сиэтла. «The Snots» была не одинока в своем прощании «So Long To The Sixties» («Пока, шестидесятые»), а гимном «Lewds» была «Kill Yourself» («Убей себя») на диске, выпущенном фирмочкой с удачным названием «Scratched Records» — «Запиленные пластинки». Диск-жокей «ХАОС» Стив Фиск превратился в артиста фирмы «Мистер Браун Рекорде», как, впрочем, и кумиры «The Beakers», квартет, породивший не менее трех групп-отпрысков. Аналогом «Стиф Рекорде» в Сиэтле была фирма «Энгрэм» — пристанище Филиппо Скруджа, «The Three Swimmers» («Трех пловцов») и «K7s», которые пророчески демонстрировали «металлические» тенденции. Однако не все представители «новой волны» Сиэтла нашли свои ниши: к 1981 году «новые романтики» английского рока «перековали» группы «Body Falling Downstairs» («Тело, падающее вниз с лестницы») и «Savant» («Ученый»), которые затарились синтезаторами и заимели соответствующие причесоны.

Панк-тусовка распространялась от Олимпии через Сиэтл и его пригороды до Эвереттa, отдельные крепости панк-могикан можно было встретить к востоку от Каскадных гор, в Спокане. Однако за пределы штата, за исключением редких набегов на близлежащие канадские земли, вашингтонские группы не проникали. Да и внутри западной части штата, к примеру, в городке Абердин, что в ста милях к югу от Сиэтла, панк-приколы успеха не имели.

Глава вторая

Именно в Абердине 20 февраля 1967 года появился на свет Курт Кобейн. Вообразите себя жителем маленького городка в ста милях от Лондона, Нью-Йорка или Лос-Анджелеса, и единственной целью вашего существования станет большой город. Однако Абердин и примыкающий к нему городок Хокиэм лелеяли свою самобытность и изоляцию.

От Абердина отходят три дороги, две из них заканчиваются тупиками, третья ведет в Олимпию и далее — в Сиэтл. Именно ее и выбрал Кобейн. Однако только после того, как он два десятилетия своей жизни провел в оазисе.

Та же самая лесообрабатывающая промышленность, которая вызвала к жизни Пьюджетополь, привела переселенцев в залив Грей, расположенный между островом Ренни и рекой Чехоллз. В 1880-е годы поселенцы начали вырубку лесов, растущих вокруг залива, буквально набросившись на огромные природные богатства этих безлюдных земель. В устье залива возник наспех сооруженный городок Грейс Харбор Сити, поставивший перед собой грандиозную цель: перегнать Сиэтл и стать самым крупным городом штата Вашингтон.

Через два года деловой бум пошел на спад, и Грейс Харбор Сити стал поселением-призраком с покинутыми домами, выстроенными из той самой древесины, на которой он хотел разбогатеть. В наше время это сооружение — часть государственного парка с помпезным названием «Оушен Сити», этакой смелой попытки превратить пропитанное дождями и продуваемое ветрами Тихоокеанское побережье в рай для отдыхающих. Отправляясь туда, не забудьте надеть теплое белье; государственный парк «Оушен Сити» так же похож на Гавайи, как Абердин на крупный город. Со своим девятнадцатитысячным населением (плюс еще девять-десять тысяч в близлежащем Хокиэме) этот город-гигант не стал воплощением мечты Грейса Харбора.

Оставив в стороне рекламные разглагольствования об «Оушен Сити», обнаруживаешь, что Абердин — место, где люди рождаются, но отнюдь не стремятся поселиться. Когда Курт Кобейн описывал его как «мертвый городишко лесорубов на побережье Тихого океана…

«Твин Пикс» без того (мистического. — Ред.) напряжения», он не грешил против истины. Знаменательной датой в Абердине является День Неоткрытия в конце апреля, когда — и это классно! — отмечается день, в который капитан Джордж

Ванкувер, направляясь к проливу Хуан-де-Фука, не заметил залива Грейс. Горожане в порыве странного чувства — некой смеси грусти и иронии — выбегают в полночь на берег и кричат волнам: «Эй, Джордж!» Не лучшая реклама для туристов.

Все же в городке имеются бары и клубы, целая вереница пабов и ресторанов на Хэрон-стрит, рядом с рекой, а также парочка местных заведений «быстрой еды» — пирожковые закусочные «Даффи'з», расположенные по обеим сторонам того, что называется центром города. Закусочная «Даффи'з Ист» стоит рядом с дорогой, ведущей к Олимпии, за местным Залом съездов и потенциальной туристской достопримечательностью (если бы в городишко заезжали туристы) — историческим морским портом залива Грейс. Если повернуть направо, не доезжая до этой «дальней» окраины, вы попадете на наиболее заметное сооружение Абердина — мост через реку, который связывает местных жителей с торговым центром «Южный берег», где расположены магазины «Сейфвей» и универмаг «Кеймарт». Можно также отправиться в восточную часть города к торговому центру «Уишка» с универмагом «Пэй-энд-Сейв». Или остаться дома, предаваясь грустным размышлениям об экономическом спаде и его жестоком ударе по местной лесной промышленности.

Когда «Коммерческая компания залива Грейс», флагман лесной промышленности Абердина начала века, обнаружила, что местные пролетарии начали вступать в профсоюзное движение «Индустриальные рабочие мира», она для устрашения народа выставила вооруженную охрану с немецкими овчарками. Кажется, до сих пор в воздухе витает дух той мрачной поры насилия, как, вероятно, в любом заштатном американском городке, сколько-нибудь причастным к истории. «В каждом штате есть свой Абердин», — говорил Кобейн; ему, однако, не повезло, ибо он родился в вашингтонском Абердине.

Этот город никогда не считался богатым, но настоящие экономические бедствия обрушились на него в середине семидесятых — как раз в то время, когда развелись родители Курта Кобейна. Нельзя согласиться с тем, что процент самоубийств в штате Вашингтон намного превышает средний уровень по стране. Но никто не опровергает того факта, что в Абердине и Хокиэме количество психических заболеваний и нервных расстройств гораздо выше среднего. Главным образом это происходит из-за экономических проблем и чувства беспросветности, вызванного постоянным безденежьем.

«Они прошли через трудные времена, — говорит басист «Нирваны» Крис Новоселич, свой среди чужих, чужой среди своих, привезенный в этот город в подростковом возрасте, —

когда экономика катится вниз, строится меньше домов, вывозится меньше древесины. Там живешь на отшибе. Вот Сиэтл, вот Олимпия, а вот Абердин, далекий, как Китай. Всякая мысль там спит. Там царит коллективная бессознательность». Сам Кобейн так описывал абердинскую повседневность: «Рубка леса и выпивка, секс и выпивка, разговоры о сексе и еще по чуть-чуть. У людей этого города нет воодушевления, они не хотят ничего делать. Господствуют чувство бесконечной депрессии и алкоголизм. Все как бы стыдятся своего родного города».

В течение первых девяти лет своей жизни Курт Кобейн был огражден от мрачных реалий Абердина своими детскими фантазиями: он выдумал себе подружку Боду и разговаривал с ней, все время пел песни, снова и снова слушал «Битлз». Его мать, Уэнди 0'Коннор, работавшая то официанткой, то секретаршей, вспоминает: «Каждое утро он радостно вскакивал с постели: ведь предстояло прожить еще один прекрасный день. Когда мы шли в центр города за покупками, он пел песни, чтобы все вокруг слышали. Он радовался окружающему миру».

Отец Курта был автомехаником; они жили в «двухэтажном доме, типичном для семьи нижнего среднего класса». «У меня было по-настоящему счастливое детство до того, как мне исполнилось девять лет, — вспоминал Курт. — Затем классический случай развода сильно ударил по мне, и меня все время передавали от одних родственников другим. И я стал очень грустным и замкнутым». Два года Курт прожил со своим отцом в передвижном фургончике, потом его отправляли то к тетям и дядям, то к бабушкам и дедушкам. «Это, конечно, поломало ему жизнь, — признает мать. — Он полностью изменился. Мне кажется, он испытывал постоянный стыд. И стал очень замкнутым — он никогда ни о чем не рассказывал. Он стал очень застенчивым».

Чтобы получить представление о внутреннем страхе Кобейна, послушайте песню «Sliver» («Осколок»), знаменитый сингл «Нирваны», выпущенный в перерыве между альбомами. «Мама и папа куда-то делись и оставили ребенка на стариков, — говорил Курт, когда его просили рассказать, о чем эта песня. — Он загнан в угол и напуган, он не понимает, в чем дело». Однако эти слова лишь вскользь описывают взрыв эмоций и ту безумную истерию, которые пронизывает вокал Кобейна. Припомните также его уничтожающие комментарии о собственном деде и подумайте о балансе между фактами и вымыслом: «Мой дед — говнюк. Он часто отпускал расистские шуточки. Он похож на Брежнева. У него рак толстой кишки. Так ему и надо».

К подростковому возрасту Курт уже полностью оборвал свои

связи с внешним миром: «Я везде чувствовал себя посторонним, я совсем запутался. Я не мог понять, почему мне не хочется болтаться по улицам со школьными приятелями. Потом только до меня дошло: я не мог найти с ними ничего общего — они не воспринимали ни искусства, ни культуры. В Абердине 99 процентов населения не имеет ни малейшего представления о том, что такое музыка. Или искусство. Они знают только рубку леса. А я был маленьким ребенком, небольшого роста, поэтому я не хотел идти в лесорубы».

Однако он не был совершенно одинок: поскольку Курт не стал типичным уркой, зацикленным на своих «братках», у него возникла стайка поклонниц. «Местные красавицы считали меня лапочкой. Урки старались подружиться со мной потому, что знали: урловые девочки тащатся от меня. Мне просто не хотелось с ними якшаться». Позднее он так подытожил свою подростковую идеологию: «Было классно все время трахаться».

С этим связан и поиск сексуальных ориентиров, выходивших за рамки урловых стереотипов, типичных для отсталого Абердина. Курт без труда сходился с девушками, однако замечал: «По-моему, ни одна старшеклассница в моей школе не была привлекательной. У них всех были безобразные прически и гнусные манеры. Поэтому я какое-то время решил побыть «голубым».

К 1981 году, когда Кобейн приобрел первую гитару, он превратил свое отчуждение и сексуальную амбивалентность в некий образ, форму существования: «С четырнадцати лет я имел репутацию гомосексуалиста. Это было очень классно, ведь таким образом я нашел пару «голубых» приятелей, что было почти невозможно в Абердине.

Конечно, меня часто били за то, что я с ними связался. Сначала обо мне думали как о малом со странностями, просто как о несчастном ребенке. Но как только ко мне приклеился ярлык «голубого», я приобрел свободу, то есть возможность быть изгоем, не похожим на остальных, и отпугивать от себя людей. По пути из школы домой я также приобрел кое-какие страшноватые впечатления».

«В этом городе живешь, как в стеклянном доме, — объясняла мать Курта. — Все за всеми подсматривают и сплетничают, и у каждого есть маленькие хитрости, чтобы уцелеть в этом мирке, а у него их нет». Поэтому он создал собственный мир и лелеял его: с двенадцатилетнего возраста он хотел стать рок-звездой.

Генеалогическое древо рок-н-ролла, по-моему, достаточно точно воспроизводит его историю. Какой-нибудь любознательный меломан, пришедший из мрака XXI века и заинтересовавшийся

музыкой восьмидесятых, придет к выводу, что, конечно, именно нью-йоркский панк породил лондонский панк, который, в свою очередь, разжег пламя американского хардкора, слившегося с хардом и глэмом семидесятых, а также с «убойным металлом» восьмидесятых, чтобы произвести на свет грандж.

Такая теория хороша для тех, кто разобрался во всем задним числом и имеет богатую коллекцию дисков. На самом же деле история состоит не только из массовых движений, она также является суммой судеб отдельных личностей. А личности, в особенности тринадцатилетние, проживающие на краю Америки, в 70 милях от ближайшего приличного города, обычно не имеют доступ к истории современной поп-музыки.

Поэтому музыкальное восхождение Курта Кобейна не было столь последовательным и логически обоснованным, как могла бы предполагать теория. Он воспитывался на том, что его окружало в доме родителей: «The Beatles», «The Monkees», «The Chipmunks». Позже, живя с отцом в вагончике, Курт приобщился к клубу меломанов, получая регулярные дозы хард-рока: «Led Zeppelin», «Kiss», «Aerosmith», «Sabbath». Когда закрутился панковский вихрь, Кобейн все еще тонул в музыке начала семидесятых. Но он читал о панке в подростковых журналах, следя за дьявольским смерчем «The Sex Pistols», прошедшим по Америке, и старался вообразить и изобразить на своей первой гитаре, как должна звучать эта группа. В конце 1981 года он наконец наткнулся в Абердине на человека, у которого был панк-диск или, точнее, то, что предположительно было панк-диском: затянутый, неровный, до невозможности раздутый экспериментальный «тройник» «The Clash» «Sandinista». Кобейн был просто подавлен: ни гитарных риффов, ни страсти, ни катарсиса. «Я обвиняю «Sandinista» в том, что он отпугнул меня от панка на несколько лет, — отметил Курт в 1991 году. — Он был таким паршивым».

Не имея подпитки извне, Кобейн обратился к внутренним резервам: «Как только у меня появилась гитара, я тут же начал сочинять сам, а не копировать какого-нибудь Вэн Хейлена. Я хотел найти собственный стиль. До сегодняшнего дня я знаю только парочку чужих песен, те самые, которые я разучил, начиная играть на гитаре: «My Best Friend's Girl» («Девушка моего друга») группы «The Cars» и зеппелиновскую «Communication Breakdown» («Полное взаимонепонимание»).

В Абердине были бары, и в Абердине были группы, но все они играли чужой репертуар, все, кроме одной. Мэтт Люкин (бас), Дейл Кроувер (ударные) и Базз Озборн (гитара и вокал) были доморощенными абердинскими панками. Однажды они прочли в

местной газетке о пятидесятилетнем человеке по имени Мелвин, которого поймали в универмаге «Монтесано», когда он крал оттуда рождественские елки. Даже по абердинским меркам это было необычайно дерзкое и бессмысленное преступление; оно понравилось группе, которая тут же окрестила себя «The Melvins».

Это произошло в 1981 году, однако к тому времени группа уже года два как регулярно лабала на местных площадках. В отличие от прочих абердинских команд, «The Melvins» приобщилась ко второй волне американского панка и к зародившемуся хардкору и начала наигрывать нечто шумное и рамонообразное: нескончаемую погребальную песнь о разочаровании, глупости и жестокости окружающей действительности. Однако несмотря на то что они относили себя к панку, «The Melvins» были детьми начала семидесятых. Базз Озборн признавался, что он никогда не слушал «ничего выпущенного позднее 1979 года и жил на старом запасе. Мы играли музыку в духе «Kiss» и жизни у залива Грейс». Помимо «Kiss», чьи карикатурные образы монстров и театральные трюки на сцене и вне ее забавляли американских подростков, приводя в исступление всех критиков, за исключением оригинала Лестера Бэнгза, «The Melvins» поклонялись другим отцам экстремизма — «Black Sabbath» («грандж-металл», родившийся за пятнадцать лет до срока) и Теду Ньюджент у (помесь ковбойского воображения с детройтским сумасшествием).

«Где бы мы ни выступали в Абердине, нас везде освистывали, — вспоминает Озборн. — Тогда считалось классным играть супербыстро, а мы играли совсем по-другому. Народ не врубался. Мы долго пробыли в состоянии, когда никому не нравились».

Ну, не совсем. Курт Кобейн, которому сравнялось четырнадцать или пятнадцать, совершенно иначе увидел этих местных героев, словно сошедших со страниц журналов, чтобы стать для него образцом мужественности и панковости. Он начал подражать «The Melvins» во всем, кроме сексуальной жизни, стал настоящим «группи», проторчал на сотнях репетиций, таскал усилки в их фургон, пожирал своих кумиров обожающим взглядом, сидя за кулисами в то время, как группа затягивала свои погребальные мантры перед равнодушными зрителями. «Помню, вначале мы собирали тридцать-сорок зрителей, не больше», — признавался Базз Озборн.

Однако Кобейн считал это «звездным» успехом. Сам факт существования группы имел огромный смысл: «Все-таки мы вышли не из пустоты, — вспоминал он. — В нашем городе была группа «The Melvins», и мы постоянно бегали послушать, как они

репетируют». К тому времени Курт был уже не один. В 1984 году, после того как Кобейн окончил школу, Базз Озборн познакомил его с парнем на два года старше и на восемь дюймов выше его — восемнадцатилетним Крисом Новоселичем.

Уже три года, как Крис пребывал в состоянии культурного шока. Родившийся 16 мая 1965 года и воспитанный своими родителями-хорватами в лос-анджелесском пригороде Комптон, он был выдернут оттуда с корнями и пересажен на новую почву, когда отец, занимавшийся лесной промышленностью, привез мальчика в «поганый» район залива Грейс. В абердинской школе никому не нравилась та музыка, которую любил Новоселич: «Led Zeppelin», «Devo», «Kiss» и «Black Flag». Мать прекрасно вписалась в новое окружение, открыв в городе салон-парикмахерскую под названием «Прически от Марии», а Крис бросил школу и стал рыбаком. В перерывах между вахтами он занимался покраской мостов — случайным делом, чтобы заполнить время, оставшееся после вылазок на панк-концерты в Такому и Сиэтл.

Абсолютно естественно, что Кобейн и Новоселич, ощущавшие себя изгоями в условиях бесцветной молодежной жизни Абердина, были притянуты единственными городскими бунтарями — «The Melvins».

«Базз Озборн и Мэтт Люкин открыли для себя панк-рок, — вспоминал Крис.

— Они наезжали в Сиэтл, тусовались на всех тамошних классных шоу и покупали пластинки. Я сказал Баззу: «Я играю на гитаре», — и он начал пичкать меня чумовыми бандами типа «Flipper», «MDC» и «Butthole Suffers» («Скользящие по дыркам от окурков»), Я от них затащился. Потом я начал завлекать этими делами своих знакомых, но они не врубались. Один парень сказал: «Да они все недоноски».

Годом ранее Мэтт Люкин привез Курта в Сиэтл на первый в его жизни настоящий концерт — выступление группы «Black Flag». «Он просто улетел, — вспоминал Люкин. — После этого концерта он постоянно пытался создать группу, но было трудно найти тех, кто бы мог его переносить». «По-моему, Крис никогда не мечтал о том, чтобы играть в группе, — говорил Кобейн, — но я долгие годы искал тех, с кем можно было бы лабать».

Таким образом появилась группа «Эд, Тед и Фред» — конечно же, трио, в которой Кобейн играл на ударных, Новоселич — на гитаре; имелся еще и басист Стив. «Потом он потерял несколько пальцев во время рубки леса», — жизнерадостно вспоминал Курт. Как бы там ни было, Курт и Крис остались вдвоем, при любой возможности играя с первым попавшимся «The Melvins» или затаскивая в группу кого-нибудь из местных лабухов, чтобы

поиграть вещи «Creedence Clearwater Revival» в барах городка.

Днем Кобейн бегал в поисках какой-нибудь подработки. Ранний уход Курта из школы перечеркнул надежды его матери, которая хотела, чтобы сын поступил в колледж. Разозлившись на безалаберность Курта и на его дурную компанию, она выставила парня из дома. Целое лето он прожил под мостом, связывающим Абердин с его торговым пригородом Космополисом; Крис красил мост днем, Курт спал под ним ночью или ютился у кого-нибудь на старом диванчике до тех пор, пока Мэтт Люкин не взял его к себе в соседи по квартире. Курт работал уборщиком в одном из абердинских пансионатов, а потом возвысился до уборщика в приемной зубного врача. Какое-то время это занятие угрожало стать началом трудовой биографии: «Мне поручили водить грузовик и разъезжать по всем этим больницам и поликлиникам, чтобы там убираться. Я стал сам себе начальником».

Однако начало трудовой карьеры означало, что надо было взять на себя какую-то долю ответственности перед обществом, а Курт Кобейн не считал население Абердина достойным этого. Шатаясь по ночным улицам вместе с Новоселичем, он увлекся малеванием провокационных лозунгов: на грузовиках, витринах магазинов, стенах офисов. «Было очень забавно, — вспоминал Курт.

— Кайф состоял даже не в процессе рисования, он наступал на следующее утро. Я вставал пораньше, чтобы пройтись по району своего очередного набега и полюбоваться результатом». Надписи не ограничивались лозунгами типа «Вся власть — «Black Flag»!». Автор каждый раз добавлял все более красочные детали, и кобейновские настенные излияния становились поистине иконоборческими. Нечто вроде «Бог — «голубой» («это было наиболее крутым высказыванием, которое я малевал на их тачках»), «Пидор» или «Аборт Христу». Однажды в 1985 году ночью Кобейн, Новоселич и Озборн напылили свой очередной лозунг на стене банка в центре Абердина. Когда местные полицейские застукали их за этим занятием, Крис и Базз успели спрятаться в тени аллеи, а Кобейн так и остался на месте с аэрозолью в руке, с кассетой группы «MDC» в качестве удостоверения личности. Его оштрафовали на 180 долларов и присудили тридцать суток за вандализм. Что же было намалевано на стене? Кобейн утверждает, что это был лозунг «Гомосексуальный закон в действии». Более прозаичный Озборн припоминает, что это был «Тихий бунт». С годами байки шлифуются.

Кобейн и Новоселич продолжали выступать: «Эд, Тед и Фред» стали называться «Skid Row», в какой-то момент даже «Fecal

Matter» («Фекальная субстанция»), хотя с трудом верится, что они могли выступать в Абердине под таким названием. Но Курт стремился к большему: «Мне всегда хотелось вкусить настоящей уличной жизни потому, что моя подростковая жизнь в Абердине была такой унылой. Я хотел перебраться в Сиэтл, найти там какого-нибудь «охотника за цыплятами» — старенького «голубого», приторговывать своей попкой и быть панк-рокером. Но я никак не мог решиться на это. Поэтому я и просидел в Абердине слишком долго».

Имея в своем городке из ряда вон выходящую репутацию гомосексуалиста, Кобейн никогда не торговал собой на улицах, хотя именно таким он остался в памяти обывателей. Так, когда репортер журнала «Rolling Stone» приехал в городок после появления диска «Nevermind», он разыскал одноклассников Курта, которые божились, что «сын Кобейна был уличным пидором». Мэтт Люкин вспоминал: «Курт боялся урок и придурков». В Абердине таковых было большинство.

Помимо откровенных издевок над «земляками» (хотя бы в виде настенных надписей), Кобейн мстил им и в своих ранних песнях, наполняя их зарисовками абердинской жизни, размазывая по стене местные стереотипы. Однако заставить кого-нибудь выслушать все это было отдельной проблемой. Новоселич припоминает выступления в «дрянной развалюхе перед пятью зрителями. Все они обычно были пьяными или уколотыми». Кобейн тоже признает, что «никому это не нравилось». Но и «The Melvins» в Абердине никто особенно не любил, однако 8 февраля 1986 года группа записала в Сиэтле свой альбом. Он был зубодробительно-медленным, абсолютно бескомпромиссным. Курт был потрясен и заинтригован.

Глава третья

Яростное упорство, с которым «The Melvins» тащилась на первой скорости, уходило корнями в панковское евангелие. Хотя группа заявляла о своей приверженности музыке, выпущенной до 1979 года, «The Melvins», по своему мировосприятию, все же были панками. Для британского панка 1976 год был нулевым годом. «Ни Элвиса, ни «The Beatles», ни «Rolling Stones» в 1977-м», — пела «The Clash», и в этом случае группа как в воду смотрела. Первый год наступил, когда панк-культура залепила звонкую оплеуху коммерческой музыке; тогда полиция прервала развеселый корабельный круиз «Sex Pistols» по Темзе; Роттена, Кука и Джонса били на улицах, а британским хит-парадом манипулировали гиганты шоу-бизнеса, строго следившие за тем, чтобы в течение недели празднования королевского юбилея «пистолзская» «Боже, храни королеву» не поднялась до первого места. Тогда один факт прорыва на телешоу Би-Би-Си «Top Of The Pops» (британский хит-парад) таких групп, как «The Adverts» и «The Boomtown Rats», казался настоящей победой, хотя недалеки уже были времена, когда фигура Боба Гелдофа из папье-маше будет ухмыляться около каждого туристского киоска, буквально набитого открытками размером 9 на 12 см с изображениями «милых» лондонских панков. Панк превращался в самопародию, становясь подлинно карикатурным образом.

Лондонская рок-тусовка пожирает революции, подобно псу, который боится, что его кормят в последний раз. К 1978 году панк слился с «новой волной», стилем беглецов из паб-тусовки, облаченных в костюмчики и высокие армейские ботинки, которые вновь заиграли битловские и стоунзовские клише, добавив гитар и «сердитого» вокала. Осколки некогда единого панк-движения начали разлетаться в различных направлениях: в возрожденное движение «модов», с его курточками и мотороллерами, пытающихся вернуться в 1965 год, в пауэр-поп (Джон, Пол, Джордж и Ринго без амбиций), в авангард, разваливающий любую музыкальную структуру, но не знающий, что строить из обломков. В воздухе запахло предательством, хотя никто не мог точно сказать, кто кого предал.

Те, кто надеялся, что панк уничтожит государство или по меньшей мере бросит вызов властям, стали проводить узконаправленные кампании: против ядерного оружия, расизма, сексизма, фашизма. Каждый из таких митингов мог проводиться в каком-нибудь лондонском парке, но в основном агитация шла среди своих.

По другую сторону расколовшегося движения находились истинные панки, для которых однажды созданный образ стал иконой на долгие годы. Они любовались фотографиями из старых журналов, и до тех пор пока истинные панки ходили со вздыбленными волосами и с упоением плевались в панк-банды во время концертов, мир для них был наполнен смыслом. Консерватизм порождает консерватизм, и очень скоро Кампания за Настоящий Панк превратилась в движение за Великую Британию (Англия только для белых!). Движение «Ой!» упивалось своей оппозиционностью, хотя фактически было самым реакционным в Британской империи. К тому времени панки уже дрались с эстетами, тусовка из арт-колледжа начала создавать манифесты и диссертации, подползая к «новому романтизму» восьмидесятых, а номенклатурщики, чья власть слегка пошатнулась в 1977-м, гнусно хихикали над происходящим. «Панк не умер!» — вопили наиболее оголтелые, тем самым доказывая, что его труп уже закопан на два метра.

Но даже на этой стадии появилась альтернатива — оживление и нонконформизм тусовки независимых. Принимая в свои ряды выпускников колледжей и бывших хиппи наряду со школьницами и трудными подростками, она восприняла панковскую традицию отказа от ценностей истеблишмента и следовала ей до конца. Безумствование ценилось меньше, чем самовыражение, поэтому нестандартный подход независимых к музыкальным жанрам часто поощрял самые причудливые слияния стилей, когда свободный джаз и рэггей соседствовали с попсой и традиционным панком зачастую на одной и той же пластинке. Движение независимых было самым впечатляющим отпрыском панка, однако эклектические настроения едва пережили 1981 год, задавленные тяжкими реалиями коммерческого расчета.

В Америке панк никак не повлиял на коммерческий «основняк», ни на секунду не привлек к себе внимания бизнеса от грамзаписи, поэтому здесь не особо сожалели о его кончине. В своем отдаленном штате Вашингтон Курт Кобейн читал о «The Pistols» и «The Clash» в 78-м, но услышал их только года три спустя. Находясь за шесть тысяч миль от Лондона, как-то упускаешь из виду стилистические мелочи, разделяющие пост-панковские культы: происходившее в Британии вдохновляло, но не становилось шаблоном.

То же самое и с нью-йоркским панком. Его лондонский кузен возник на традициях нью-йоркской тусовки — методе наскока «The Ramones» в песенном сочинительстве, увлечении Ричарда Хелла непечатными выражениями, рваных футболках,

вздыбленных волосах и постглэмовском манерничаний «The New York Dolls». Однако в Нью-Йорке «новую волну» возглавили художники. Том Верлейн из группы Пэтти Смит и «Television» был поэтом, сама Смит дружила с киношниками и фотографами еще с уорхолловских лет. Отвращение «новой волны» к тому, что сходило за культуру в середине семидесятых, было вполне искренним, однако их собственная культурная революция была надуманной, а не органичной. По мнению этой артистической тусовки, наводнившей Гринвич-Виллидж с тем, чтобы испытать панковский электрошок, нью-йоркская «новая волна» оказала большее влияние на экспериментаторов в Британии, чем на подростковый рок-н-ролл в Штатах. «The Ramones» и Ричард Хелл должны были экспортировать свой стеб в Лондон с тем, чтобы через какое-то время встретить его в Америке уже в качестве нового «британского вторжения».

Смит, «Television», Хелл и им подобные обладали огромным влиянием в кругах нью-йоркского андерграунда; когда эта панковская интеллигенция, обработанная британскими группами «The Fall», «Wire» и «Public Image Limited», наткнулась на гаражно-панковские/арт-колледжные опусы «Sonic Youth», то услышанное ими вновь сошло за панк. Однако минул уж десяток лет: после конца семидесятых панк в Америке уцелел лишь в крупных городах, где можно было разыскать импортированные из Британии синглы «The Pistols», «The Clash» и «The Damned» и где жиденький авангард английской революции время от времени появлялся на клубной сцене.

Первые попытки американского ответа «The Pistols» были сделаны уже в 1977 году в Нью-Йорке и Калифорнии, в особенности на Западном побережье, где группа «Black Flag» организовала фирму «SST» для продвижения самих себя на рынке грамзаписи. Ослабленная текучестью «кадров», путающаяся при выборе музыкального стиля, «Black Flag» тем не менее ближе других американских команд подошла к статусу американских «The Pistols». В свой первый миньон, пятидесятисекундный «Wasted» («Никчемный»), они втиснули весь багаж британского панка, накопленный за два года, и к этому трудно что-нибудь добавить. А к 1981 году, когда группа записала свой мощный первобытно-дикий альбом «Damaged» («Разрушенный»), она превратила британский панк в американский культурный манифест.

Их знаменитые песни «Six-Pack» («Шесть в упаковке») и «TV Party» («Телепраздник») высмеивали и воспевали занудливое, полусвободное существование подростков-лоботрясов в больших городах.

В течение пары лет, особенно когда автором текстов и лидером «Black Flag» стал Генри Роллинз, группа превратилась в своего рода флагмана панка на Западном побережье. Затем под давлением груза, непосильного для двухминутных опусов, ее творчество стало видоизменяться. Роллинз увлекся чтением собственных стихов, а группа — инструменталами; уже в который раз на свет появились битники. Группа разрасталась вширь, поэтому середина начала проседать от тяжести. После 1982 года «Флаг» записал отличную музыку, однако от панка в ней осталось лишь название и настрой.

«Dead Kennedys» («Мертвые Кеннеди») Джелло Биафры подлили масла в огонь, возвысившись над прочими американскими панками начала восьмидесятых годов. В лице Биафры группа имела индивидуума, который вскоре перерос свой карикатурный образ, превратившись в фигуру, обладавшую реальной властью и влиянием. Их первый альбом «Fresh Fruit For Rotting Vegetables» («Свежие фрукты для загнивающих овощей») под намеренно провокационным названием скрывал яростную политическую подоплеку. Для «The Kennedys» рамки панка были тесны, они хотели изменить Калифорнию, а вслед за ней и весь мир. Эта идея не превратилась в навязчивую, хотя Биафра таки выдвинул свою кандидатуру на пост мэра Сан-Франциско (получив, на удивление, широкую поддержку и шумную известность). Песни группы имели свою идеологию, и зачастую ирония текстов Биафры отскакивала от твердых лбов его поклонников-панков, как от стенки горох.

1982-й стал годом, когда под влиянием «Black Flag» и «The Kennedys» на музыкальный рынок вышло новое поколение американских панк-групп. К этому времени изначальная ярость британского панка, изливавшаяся с «сорокапяток», достигла, наконец, каждого американского города, и в стране воистину вызрели гроздья гнева, направленного против бездумного, «причесанного» рока тиражируемого крупнейшими фирмами грамзаписи.

Культовые журнальчики типа сан-францисского «Maximum Rock'n'Roll» («Максимум рок-н-ролла») запечатлели этот всплеск. «Моя теория рок-н-ролла, — писал ведущий автор журнала Тим Йоэннан, — выглядит следующим образом. Сначала идут родоначальники, будь это 1957-й, 1965-й, 1977-й или 1982-й. Это были годы «взрыва», когда на улицы выплеснулись волны адреналина высшей пробы. Полный отвяз! Спустя пару-тройку лет все это дело начинает загнивать. Часть родоначальников «перебирает» чистого продукта первого разлива. Часть становится «музыкантами» и рвется проявить свой талант в новых жанрах,

экспериментировании или возвращение к своим допанковским корням. Некоторые из них просто чуют запах долларов, стараясь смягчить свой материал, подгоняя его под массовый вкус.

Первая волна современного панка умерла, причем довольно гнусной смертью, — к 1980 году, когда родоначальники, успокоившись, добавив чуждые ритмы, впав в артистическую претенциозность, слившись с диско, «новой волной» и роком семидесятых и тем самым образовав некую новую «прогрессивную» форму искусства, превратились в представителей постпанка. К 81 — 82-му годам появились новые ребята, увидели всю эту гадость и начали новый период панка — хардкор-панк».

Подобно своим британским предшественникам, хардкоровские парни принесли с собой самые немыслимые идеологические и моральные установки: от нацизма до марксизма, от распутства до безбрачия, от социального прогресса до вызова законам общества. Но в своем наиболее (или, скорее, наименее) крайнем проявлении новое движение стало набором постулатов, самоценной религией, бог которой не выходил за пределы храма души и тела его последователей.

В результате возникло панк-движение «стрейт эдж» («острие»), которое в Америке не вышло за рамки хардкоровской тусовки, однако стало путеводной философией для целого поколения серьезных групп. Название пришло из песни вашингтонской группы «Minor Threat» («Малая угроза»), которая призывала покончить с увлечением «дурью», пистолетами и выпивкой; по мере развития движения осуждение распространилось и на секс, таким образом полностью исчерпывая весь джентльменский панковский набор.

«Minor Threat» все же не выдержала того груза революционного самопожертвования, который сама на себя взвалила. Однако позитивная хардкоровская этика продолжала жить в таких группах, как «Youth Of Today» («Сегодняшняя молодежь»), которая обрушила свой праведный гнев на мясоедение — один из худших пороков общества, а также на наркотики и алкоголь. (Лидер «Youth Of Today» Рей Каппо впоследствии примкнул к движению кришнаитов, что, пожалуй, не вполне соответствовало духу Сида Вишеса.)

Сбежавшись на звук горна Генри Роллинза и «Black Flag», призывавший верить в себя и свои принципы (вплоть до рапповской композиции 1992 года «Low Self Opinion» — «Низкое мнение о себе», посвященной самосовершенствованию), анархическое крыло рока было захвачено идеями Самопознания и Творения Дел Божьих. Однако в глубинке эти настроения не

всегда принимали с энтузиазмом.

Известно, что из бывших распутников всегда получаются наилучшие моралисты, ведь они знают, с чем борются. Живя в окружении, которое не могло предложить ничего, кроме простейшей формы конформизма, подросток типа Курта Кобейна вряд ли с радостью бросится в объятия новой морали. «Тогда было время, когда хардкор действительно захватил Америку, этот самый «стрейт эдж» — очень философский тип музыки, — говорил он после выхода первого альбома «Нирваны». — Они не занимались сексом, не курили сигарет, не думали. Отлично, что кто-то живет именно так, доведя все до абсурда, но меня это коробило. Хардкор подтолкнул меня к бунту против самой типичной формы панка того времени. Я старался разыскать группы, которые боролись с этим типом музыки. «Flipper», «Scratch Acid» и «The Butthole Surfers» были полной противоположностью «стрейт эджу», они больше напоминали панк-рок образца 1977-го, когда все было более откровенным. Это был панк, но настроенный против хардкора».

От «Flipper» до «The Melvins» был всего один шаг. Сан-францисская группа пошла в том же направлении, что и выдающиеся абердинцы, переведя пульсирующий темп хардкора в мерные удары кузнечного молота. Серьезные ребята: у них было два басиста — не хухры-мухры! — а музыкальный стиль напоминал последние, на подкашивающихся ногах, шаги умирающего динозавра. Но их антиобщественный образ жизни возымел последствия: басист «Flipper» Уилл Шаттер умер от передозировки героина в 1987 году, однако зубодробительная, плотная музыка группы продолжала нести свой эмоциональный заряд.

Другие кумиры Курта Кобейна были родом из еще одного бастиона чужеродности — города Остина, расположенного в штате Техас. «Scratch Acid» («Едкая кислота») упивалась шумом, иногда прорываясь к подобию мелодий, чаще — к оглушительным очередям гитарной перестрелки, звучание которой по тембру приближалось к кошачьему вою, что сочеталось с запредельно истерическим вокалом солиста с подходящим именем — Дэвид Иау. На примере Иау Кобейн увидел, что человеческий голос, сопровождаемый визжащей и «фонящей» гитарой, может стать мощным инструментом подавления.

Другие остинцы, «The Butthole Surfers» («Скользящие по дыркам от окурков»), тоже преподали Кобейну свои уроки. В донирвановской классической вещи «Surfers» «Suicide» («Самоубийство») Гибби Хейнз с повизгиванием выкрикивал: «Я, бля, не шучу, мужик, мне больно!» Группа играла с

остервенением диких зверей, мечущихся в лесном пожаре. «The Butthole Surfers» жертвовала разумом ради шалостей, выдавая «на-гора» злые пародии на рок в духе невнятного школьного юмора или неожиданные каскады шума, намеренно устраивая какофонию. Парнишке, который вырос в городке лесорубов, сам факт существования такой группы придавал ощущение свободы.

Если «The Butthole Surfers» внесла в музыкальное восприятие Кобейна анархический настрой, то «Scratch Acid» раскрепостила его голос, а «Flipper», наподобие «The Melvins», сменившая маниакальную скорость на вязкую затянутость, задала структуру. Мелодизм «The Beatles» казался Кобейну безнадежно устаревшим. И его кумиром стала другая британская группа.

Признанная знатоками британского рока лучшей за последние два десятилетия, группа «Black Sabbath», наконец, была впущена (не без ожесточенного сопротивления) в «Зал Славы» андерграунда, где она с трудом уживалась с «Veret Underground», «Stoogies» и «MC5».

Из всех реабилитированных в XX веке «Black Sabbath» была наименее предсказуемой. Следуя за мощными трио шестидесятых, такими, как «Hendrix Experience», «Cream», «Blue Cheer» и (все ближе к уродливому) «Mountain», «Black Sabbath», похоже, была новой величиной. Ее тяжелый оглушительный «металл» нравился подросткам из рабочей среды большинства промышленных городов Британии, для которых этот тягучий звуковой поток являлся мрачной констатацией образа жизни слушателей. Те же рок-критики, которые были готовы признать Мика Джаггера сыном дьявола, высмеивали Оззи Озборна за заигрывания с сатаной, и хотя никто не мог отрицать значение одной-двух песен «Black Sabbath», например, хита 1970-го «Paranoid» («Параноик»), ни один журналист не рисковал своей репутацией, публично признавая влияние группы.

Так же как и в Британии, американские подростки, для которых калифорнийский хиппизм был непозволительной роскошью, были увлечены мрачной мощью «Black Sabbath» и постблюзовым хард-роком «Led Zeppelin». Элитарные же критики-шестидесятники заклеймили «Black Sabbath» как подражателей. Звучащие в унисон с допанковскими фантазиями Игги Попа и «The Stooges» мерные, тяжелые ритмы «Black Sabbath» отлично вписывались в темп жизни подростков.

Весь этот гам — «The Melvins», «Dead Kennedys», «Black Flag», «The Sex Pistols», «Led Zeppelin», «Flipper», «Scratch Acid» и «The Butthole Surfers» — сплавился в голове Курта Кобейна в единое целое и определил его представление о том, какой должна стать панк-группа в 1984-м. Однако это не годилось для Абердина, где,

по словам Базза Озборна, «все такие отсталые, что стараются не отстать. Там исполняют только чужие хиты, поэтому у нас не было конкурентов». Обратите внимание, у «The Melvins» так и не появилось местных поклонников, за исключением разве что родственников и друзей.

Однако за пределами Абердина, на северо-востоке штата, в университетском городе Олимпия и в Мекке штата Вашингтон — Сиэтле была вполне подходящая аудитория. В тот момент покорить Сиэтл было очень непросто. Послушаем Базза Озборна: «Когда приезжаешь в Такому или в Олимпию, там видишь людей более внимательных, чем у нас. Там не отрываешься, как в Сиэтле. Там к тебе отношение более вдумчивое. Большинство зрителей ходит почти на все концерты подряд».

Именно поэтому «The Melvins» вначале покорили Олимпию, город колледжа Эвергрин, там же впервые выступила и группа Курта Кобейна, все еще не имевшая определенного названия. Однако Курт говорил: «Нашей основной целью было пробиться в Сиэтл». «Прошло полтора года, прежде чем мы там сыграли, — рассказывал Новоселич. — Мы не знали ни одного зала Сиэтла. Мы вообще были очень наивны».

В первой половине восьмидесятых наивность все еще оставалась одной из главных характеристик высших кругов сиэтлского рок-андерграунда. Коммерческий неуспех постепенно сломил панк и хардкор города: к 1984 году из пионеров панка пятилетней давности почти никто не уцелел, к тому же не осталось площадок, где они могли бы выступать. Годом раньше журналистка из Сиэтла Дон Андерсон начала выпуск журнала под названием «Backfire», который, как она вспоминала, «пытался преодолеть барьеры, рассказывая о группах типа «Mutley Crüe» наряду с такими командами, как «DOA». Ее предвидение слияния глэм-«металла» и хардкор-панка появилось слишком поздно и, конечно, не могло спасти «Backfire», который прекратил свое существование после выхода пяти номеров. (Через несколько лет Андерсон сделала новую, более удачную попытку, начав выпускать журнал «Backlash», но и он перестал издаваться в 1991-м, ставшем годом прорыва «Нирваны».)

С точки зрения окружающего мира, Сиэтл начала восьмидесятых был родиной Молодых Свежих Парней, представленных фирмой Конрада Уно «ПопЛлама» в 1982 году. Их умненькие, добротно сделанные поп-песенки мальчиков из колледжа — такие, как, например, «Ты помешалась на оборотне» и «Мое волшебство действует, и, я думаю, ты хотела бы этого», — в сочетании с аккуратной записью мало что общего имели с панком, однако сам по себе «альтернативный» статус означал, что

эти группы должны существовать в среде андерграунда — на независимых фирмах звукозаписи и в близкой к ним журналистике, что позже повторилось и с гранджем.

Группа «Beat Happening», которая появилась приблизительно в это же время и имела гораздо большее влияние на то, что происходило в Сиэтле, также находилась очень далеко от «Black Sabbath» или «Scratch Acid». «Beat Happening» придали слегка маниакальный привкус импортированному ими за три тысячи миль звучанию нью-йоркских панков «The Velvets» в переложении Джонатана Ричмана. Это означало, что все их песни были мощными, но не тяжелыми, умными, но не едко-насмешливыми, то есть были выкроены с учетом усредненных поп-стандартов.

В целом же в среде пробивающегося к контрактам андерграунда преобладало то, что Марк Арм из «Mudhoney» называет «изоляция и кровосмешение. В этом географическом уголке все были заняты уподоблением друг другу и воровством чужих идей». Арм вскоре станет центральной фигурой в грандж-тусовке Сиэтла, однако для этого ему придется пройти через ряд болезненных увлечений. С ними связаны, например, запись миньона в составе первой группы Арма «Mr. Epp & The Calculations», которая звучала как типичная «новая волна» (а не панк), и позирование на групповых фото в образе провинциального подобия «Devo». Название пластинки отражало философию «а-ля Дивоу»: «Конечно я счастлив. Почему?»

Четырнадцатилетний Эндрю Вуд, уже в 1980 году организовавший в Сиэтле группу под названием «Malfunkshun» («Поломка»), не подозревал, что через восемь лет он будет зачислен в одно рок-семейство с Марком Армом, а через десять лет умрет. «Mr. Epp» Арма, образованная годом спустя одновременно с братской по духу командой «The Limp Richards» («Хромые Ричарды»), с самого начала стала пародийной группой; здесь Марк Арм познакомился с гитаристом Стивом Тернером. (Как и Курт Кобейн, Арм сначала выступал как ударник, а потом превратился в грандж-вокалиста.) Тернер состоял в группе «The Ducky Boys», игравшей в стиле глэм-«металл», там был еще один многообещающий гитарист — Стоун Госсард.

Восстановить точную хронологию этих клубных групп практически невозможно, да и не нужно: в каждом крупном рок-городе есть подобные команды с вечно меняющимся составом. Только много лет спустя историков будет волновать, к примеру, что «The Ducky Boys» распалась около 1983 года, подарив Стива Тернера (и «Хромого Ричарда» — гитариста Чарли Гуэйна) группе «Splui Numa» (ничего названьице, а?). Или что, скажем, Тернер, который был рад войти в состав любой команды, влился во

второе поколение «Mr. Epp», отрекшееся от своих прежних миньонов и пребывающее в поисках нового «я», отличного от ярлыка «Мы не Дивоу?/Нет, вы Мистер Эпп».

Большое значение имеет их следующий шаг: от временных рок-стаек к первой серьезной попытке завоевать «звездный» статус в Сиэтле. Этим шагом стало создание группы «Green River». Группа была образована в 1984 году, когда Марк Арм и Стив Тернер затащили в свою компанию Джефа Эймента («серьезного панка-лыжника из Монтаны с «Маршаллом», как он сам себя описывал) и ударника из «Splui Numa» Алекса Винсента. На сделанных осенью того года демонстрационных записях композиций, вроде «10 000 вещей» или «33 об/мин», «Green River» звучала как помесь «Aerosmith» с «Blue Cheer». Это был энергичный рок с металлическим наконечником, заглушаемый скрипучим рыком Марка Арма. Впрочем, они были уже группой, преодолевшей свои прежние увлечения.

Раскручиваемая местными радиостанциями — университетской «KMCU» в Олимпии и «KJET», выступающая в клубах «Радужная таверна», «Сады гориллы» и «Тропа приманок», «Green River» расширила круг своих поклонников и последователей в районе Пьюджетополя. Однако следует уточнить, что этот альтернативный рынок скуднел по мере увеличения в городе рядов «металлистов», возглавленных «Queensryche», снискавшей международную славу и к 1989 году имевшей миллионные тиражи дисков, и менее успешной, но очень популярной «Metal Church». Знаком времени было то, что «Queensryche» не сыграла ни одного живого концерта перед подписанием своего первого крупного контракта: группа просто разослала по нужным адресам свою демонстрационную четырехканальную запись.

Столкнувшись с такой конкуренцией и зная, что хардкор Сиэтла приказал долго жить, не пробившись на фирмы грамзаписи, новые панк-рок-группы не обольщались насчет того, что они смогут вырваться за пределы штата.

Помимо отсутствия иллюзий, новый музыкальной выводок Сиэтла объединял также «тяжелый» стиль. Взращенные на глэм-«металле» «Motley Crue» и «Kiss», родственные свинцовому панку «Flipper» и «Black Flag», группы «Green River», «Malfunkshun», «The U-Men», «Soundgarden», «Skin Yard», а также «The Melvins» играли очень-очень медленно. Но при этом они не выглядели угрюмыми. Музыканты выходили на сцену в косметике: недаром на ранних фотографиях «Green River» выглядит как нечто среднее между «The New York Dolls» и стайкой пуделей. Не обошлось и без значительной доли позерства,

особенно здесь выделялись Эндрю Вуд и харизматический лидер «Soundgarden» Крис Корнелл. Эндрю Вуд впервые заявил брату, что хочет стать рок-звездой в

1977 году, после посещения концерта «Kiss» в Сиэтле. Тогда Вуду было одиннадцать лет; три года спустя с помощью дешевенького магнитофона и гитар братья начали экспериментировать. Следующий новообращенный, Риган Хейгар, присоединился к «Malfunkshun» в начале восьмидесятых. «Игра с Энди в «Malfunkshun» была чем-то вроде миссии распространения любви, — вспоминал Хейгар десятилетие спустя. — Мы были противоположностью всех «тяжелых» и сатанинских групп».

Стало быть, забудьте о сравнении с «Black Sabbath»: «металл» «Malfunkshun» всегда был сверкающим, полированным до такой степени, что самоупоенный Энди Вуд мог видеть в нем собственное отражение. Хотя первоначально группа выступала в тех же клубах, что и «The Fartr» и им подобные, тонны макияжа сразу же выделили ее из общего ряда. «Он носил самые экстравагантные наряды, которые только мог разыскать, — вспоминал о своем брате Кевин. — Он гримировал лицо. Это потому, что он очень любил «Kiss».

Вуд слишком серьезно подошел к понятию «рок-звезда». Как и оба его брата, он вскоре был затянут в наркотический водоворот. Причем его затянуло глубже всех: он кололся с восемнадцати лет и уже через год стал закоренелым наркоманом. К 1986 году, когда в Сиэтле стали продавать первые записи «Malfunkshun», Вуда настиг кошмар пользователя шприцем: гепатит. Летом того же года он был направлен в спецбольницу для наркоманов; однако Вуд не обладал той силой воли, которая преодолела бы его зависимость от химии.

Но не это было главным. Вуд нарек себя Л'Эндрю (Дитя любви) и действительно пытался нести философию хиппи в логово дьявола. Помимо лидерства в «Malfunkshun» он стремился стать вторым Элтоном Джоном, исполняя суперклубные баллады в мелодраматическом духе, заимствованном у Джуди Гарланд. Однако по большей части он был глэм-позером, полностью погруженным в себя.

Джонатан Поунмен, фирма которого — «Саб Поп» — за пределами Сиэтла считалась создательницей или, по меньшей мере, катализатором местного рока, дал Вуду и его группе точную характеристику: «По-моему, Энди Вуд и «Malfunkshun» были родоначальниками так называемого «саунда Сиэтла», хотя этот «саунд» в свою очередь является пародией, чем-то производным от многих групп и клише семидесятых. Никто не был настолько погружен в это и не выглядел так убедительно, как

Энди». Так убедительно, что назвал себя «величайшим мировым лидером рок-н-ролла» и искренне в это верил.

Если «саунд Сиэтла» и был пародией, то никто не мог так сказать про «Soundgarden». Первая из «альтернативных» групп Сиэтла, прославившаяся на всю страну, она увлекалась теми семидесятниками, которых не желал признавать ни один из ценителей андерграунда: Элисом Купером, «Kiss», «Black Sabbath». Вокалист Крис Корнелл одно время преклонялся перед «Meat Puppets»; ударник Мэтт Камерон присягал на верность теням Колтрейна и Хендрикса; Хиро Ямамото (бас) «уважал» партизанскую тактику «The Butthole Surfers»; гитарист Ким Тайил вырос на «MC5». Однако музыка «Soundgarden» никогда не была такой же экспериментаторской, как у Колтрейна, такой же сатирической, как у «The Butthole Surfers», или такой же политизированной, как у «MC5». Группа была «тяжелой», громкой и открыто антисексистской, при этом Крис Корнелл был ведущим секс-символом тусовки Сиэтла. Циники утверждали, что Корнелл мог позволить себе быть Новым Мужчиной.

В 1982 году Хиро Ямамото, единственный представитель азиатского населения Сиэтла, который оказал влияние на местный рок, и то, скорее, благодаря своему чикагскому происхождению, возглавил группу под названием «The Shemps». Крис Корнелл стал ее вокалистом. Неделю или две спустя Хиро ушел из группы (и думаю, здесь не было личных обид), а его место занял еще один выходец из Ветреного Города — Ким Тайил. После ухода Ямамоты действующим лидером «The Shemps» стал гитарист Мэтт Дентино. Он подобрал репертуар из чужих песен, включавший произведения музыкантов, которые к тому времени умерли: Джими Хендрикса, Бадди Холли и Джима Моррисона.

Дентино был изгнан из группы в 1984-м, в том же году Корнелл поселился в одной квартире с Ямамотой (я же говорил, никаких личных обид). Оставив себе гитариста Тайила, они образовали группу «Soundgarden», вначале как трио, в котором Корнелл сочетал вокал и игру на ударных. Ее название («Звучащий сад») было связано с причудливой звуковой скульптурой в городском парке «Сэнд Пойнт», собранной из стальных труб, которые были установлены таким образом, чтобы улавливать шум ветра и создавать своего рода мрачное эхо небес. Именно отсюда «Soundgarden» заимствовала идею, а возможно, и звучание. Позднее группа «завербовала» Скотта Сандквиста в ударники, чтобы высвободить Корнелла для вокала.

В 1986 году Сандквиста сменил Мэтт Камерон. У него был громадный опыт, ведь он много лет играл в группе Джэка Эндино

«Skin Yard», а до этого — в «Feedback»; он даже исполнил песню «Puberty Love» («Подростковая любовь»), которая вошла в культовый сборник «Attack Of The Killer Tomatoes» («Нападение помидоров-убийц»).

Все это время Ким Тайил работал диск-жокеем на радиостанции «KMCU» вместе с Джонатаном Поунменом. «Однажды я получил записку от владельца таверны «Великолепная радуга», — вспоминал он. — Мне предлагалось обеспечить выступление группы во вторник вечером. В то время в тавернoвской рок-тусовке преобладали разбитные ритм-энд-блюзовые команды, слегка разжиженные прибабахнутой «новой волной». «Металл» правил на окраинах к востоку от озера Вашингтон. Большинство групп, которые впоследствии начнут причислять к зарождавшемуся «саунду Сиэтла», все еще выступали в «Садах гориллы», безвкусном вневозрастном клубе». Здесь, в «Радуге», куда Поунмен пригласил «Soundgarden», он и услышал их впервые. «Они играют душевную музыку, — с энтузиазмом рассказывал он друзьям. — Шоу прошло классно, но народ посчитал группу странной — тяжелой арт-командой, скрещенной с панком», — сконфуженно добавлял Тайил.

Несмотря на показные эксцессы, в рок-среде Сиэтла царило редкое единство. «Мы обсуждали различные группы: что в них хорошего, что плохого, — вспоминал Крис Корнелл. — Мы много беседовали о музыке и много пили». Публично это единство проявилось в 1985 году, когда был выпущен «Deep Six» — первый «классный» сиэтловский сборник, первопроходец стиля, нареченного потом «грандж».

Помимо «Green River», «Malfunkshun», «Soundgarden» и «The Melvins» в работе над «Deep Six» участвовала группа Джэка Эндино «Skin Yard» и «The U-Men». Продюсером этого диска стал Эндино, записавший его на собственной студии в Сиэтле, красноречиво названной «Обоюдность». К концу восьмидесятых Эндино почивал на лаврах «человека, создавшего грандж». Диск был выпущен, конечно же, сиэтлской фирмой под названием «C/Z», образованной в том же году Дэниэлом Хаузом, который играл вместе с Эндино в «Skin Yard» и был неугомонным энтузиастом местной музыки. Хотя Хауз божится, что никогда не выпустит «Deep Six» во второй раз («Большинство групп, включенных в сборник, разозлятся на меня»), этот альбом необходимо возродить хотя бы в качестве исторического документа.

Другой светоч местной тусовки, Джонатан Поунмен, так отзывается о сборнике: «Он представляет то, что в будущем расцветет пышным цветом. В нем ощущается бешеная, неприкрытая энергия». Крис Корнелл соглашается: «Да, это

крутее всего прочего».

«Все забились в подвалы и начали экспериментировать, причем делали это без всяких мыслей о том, что кто-нибудь в окружающем мире заинтересуется результатом», — вспоминает Дон Андерсон.

«Deep Six» придал набирающему силу андерграунду Сиэтла ощущение внутреннего единства, он стал своего рода крышей, под которой собрались молодые группы. Однако новое движение не выходило за пределы Пьюджетополя, исключение составляли лишь «The Melvins» в Абердине или будущие звезды «The Sceaming Trees» («Кричащие деревья») в Элленбурге — к востоку от Сиэтла, где молодые музыканты пребывали в такой же изоляции, как Кобейн и Новоселич.

Разновидностью музыки Сиэтла, получившей известность и за пределами штата Вашингтон, был заразительный ядовитый «саунд» объединения «Muzak Corporation», которое в начале восьмидесятых носило странное название «Yesco». Оно объединяло нескольких панк-рокеров, одним из которых был Тед Доил: «Это было слегка похоже на посещение школы: изучение чужих записей, болтание туда-сюда и отсутствие работы. Там я встретил Брюса Пэвитта, Марка Арма и Криса Пью, который образовал группу «Swallow». Когда мы собирались, то слушали самую грохочущую музыку, — чтобы проснуться и жить полной жизнью».

О Пэвитте мы уже упоминали, сказав, что он был диск-жокеем на радиостанции «ХАОС» в Олимпии. Он родился в 1959 году в городке Парк Форест, штат Иллинойс, и ходил в одну школу с гитаристом «Soundgarden» Кимом Тайилом. Когда Пэвитту было около двадцати, он начал регулярно ездить в Чикаго, разыскивая в магазинах диски панк-групп, о которых он читал в андерграундовских журналах: «Television», Пэтти Смит, а затем «Dead Kennedys» и «Black Flag». Приблизительно в 1979-м он поступил в довольно прогрессивный колледж Эвергрин (вместе с мультипликатором Мэттом Гренингом, создателем сериала «Симпсоны»).

Пэвитту удалось не только вторгнуться в эфир с пропагандой панк-синглов, но и сделать панк предметом научных исследований. Этот энтузиазм позволил Пэвитту получить диплом бакалавра по искусству, в котором он подчеркнул значение независимых фирм грамзаписи для развития альтернативной рок-культуры. В перерывах между своими исследованиями Пэвитт время от времени выпускал культовый журнальчик под названием «Subterranean Pop» («Подпольный поп»), каждый номер которого был посвящен хронике местной

рок-музыки. Он объединил свое издание с журналом Джона Фостера «OP», которое затем превратилось в «Option» («Выбор») — самый интеллигентный журнал Америки, посвященный музыке андерграунда. Первый номер, который вышел в конце 1979 года, имел тираж всего 200 экземпляров, через два номера, то есть год спустя, тираж увеличился в четыре раза, и даже после неудачного четвертого номера Пэвитт удерживал тираж на уровне 1000 экземпляров. Пятый номер стал знаменательным: журнал (его название сократилось до «Sub Pop») выпустил кассету-приложение, на которой были собраны композиции альтернативных групп со всех концов страны. Пэвитт внес и свою музыкальную лепту — оду под названием «Дебби». Однако, за исключением «The Beakers» и Стива Фиска с его звуковым коллажем под названием «Рейган говорит сам за себя», на кассете не было исполнителей из Сиэтла. Две последующие кассеты «Sub Pop», выпущенные в 1982 и 1983 годах, также не стали сиэтлским манифестом.

В апреле 1983 года Пэвитт сделал несколько шагов в сторону коммерческого рока, начав вести ежемесячную колонку в главной музыкальной газете города «The Rocket». Но его «Sub Pop», своеобразный журнал для фанов, регулярно выходил в течение пяти лет, и это стало настоящим событием в истории музыки андерграунда.

Вскоре выяснилось, что охота составлять сборники у Пэвитта не пропала, и в июле 1986 года он превратил свой «Sub Pop» в фирму грамзаписи, которая выпустила 5000 дисков и 500 кассет под названием «Sub Pop 100». Это была коллекция сборников разнообразных исполнителей, в которую, в частности, вошли композиции групп «Scratch Acid», «Sonic Youth» и влиятельной группы из штата Орегон «The Wipers». Однако из местных музыкантов здесь были представлены лишь группа «The U-Men» и бывший диск-жокей «ХАОС» Стив Фриск.

Пэвитт не собирался игнорировать музыкантов Сиэтла, которых он в свое время раскручивал на радио: он уже обещал выпустить миньон группы Марка Арма «Green River». Еще до появления в сборнике «Deep Six» группе «Green River» удалось выпустить альбом на независимой нью-йоркской фирме «Хоумстед». «Come On Down» («Давай начинай») был записан в составе пяти человек: в группу пришел бывший гитарист «Ducky Boys» Стоун Госсард, в декабре 1984 года участвовавший в студийной работе вместе с Армом, Стивом Тернером, Алексом Винсентом и Джефом Эйментом. Миньон вышел летом следующего года, однако его затмил похожий дебютный диск группы «Dinosaur», позднее названной «Dinosaur Jr.» («Динозавр-

младший»).

На живых концертах музыка «Green River» зачастую звучала фальшиво и несыгранно: очевидцы припоминают, что все пытались солировать одновременно. Марка Арма вполне устраивали темпы творческого роста группы: «Не каждому дано, чтобы его музыку слушали повсюду». Он отмечал и расширявшуюся пропасть между группой и зрителями: «Когда мы выступали, публика обычно кричала, чтобы мы играли быстрее». Однако визуальный образ группы во многом напоминал «Malfunkshun» Эндрю Вуда, а также «New York Dolls» (широкие шарфы, укутывающие шею и грудь, сочетание сексуального обольщения со скрытой сатирой). Ньюйоркцам имидж группы пришелся по вкусу: когда «Green River» приехала туда на разведку, ее «открыл» бывший гитарист «Aerosmith» Джо Перри, что, впрочем, задержало выпуск второго диска-«Come On Home» («Вернись домой»), потому что Перри все никак не мог собраться его продюсировать.

Продюсером миньона «Dry As A Bone» («Сух, как лист»), вышедшего в Сиэтле же в июне 1986 года, стал вездесущий Джэк Эндино. Студийные записи пылились до тех пор, пока Пэвитт не нашел деньги на финансирование своего второго сборника «Sub Pop». Тогда Ким Тайил познакомил его с человеком, имя которого Пэвитт уже должен был знать, — с Джонатаном Поунменом.

Поунмен родился в 1960 году в штате Огайо, Пэвитт работал на той же студенческой радиостанции и поэтому, наверное, чуть ли не последним услышал шоу Джонатана «Аудиоазис» на «KCMU». Кроме того, Поунмен играл на гитаре в группе «The Treeclimbers» («Лазающие по деревьям») и устраивал панк-шоу в клубе «Рейнбоу». Там он впервые увидел выступление «Soundgarden» и решил помочь группе выпустить сингл «Hunted Down» («Загнанный охотниками»).

Посредничество Тайила свело «корпоративного магната» «Саб Поп» Пэвитта с «корпоративным лакеем» Поунменом. Джонатан внес наличные, Пэвитт — энтузиазм и идеи: похоже, что фактическим лидером был Пэвитт, а Поунмен выдвинул себя в философы и ораторы. «Мы начинали это дело скорее по-любительски, а не как бизнесмены», — признавался он впоследствии. Владелец фирмы «C/Z» Дэниэл Хауз, которого Пэвитт вскоре попросил помочь с продажей продукции «Саб Поп», вспоминает: «Мне кажется, что Брюс Пэвитт — «мозговой центр». Думаю, что Джонатан — мастер проталкивания. Но при этом я уверен, что ни один из них не является бизнесменом».

Пытаясь запустить фирму грамзаписи «Саб Поп», Пэвитт и Поунмен потратили 40 000 долларов, потеряли половину с

трудом выбитого ими банковского займа. «Мы вылетели в трубу за первые же два месяца, — вспоминал Пэвитт. — Только случайность — канадский производитель обложек для дисков решился послать нам обложки пластинки «Green River» без предоплаты — спасла «Саб Поп» от разорения. Диск готовился целую вечность, и это почти уничтожило нас». Подобная практика стала нормой (за редкими исключениями) на четыре года. «Hunted Down» и «Dry As A Bone» попали в магазины в июне 1987 года; с тех пор диск на фирме «Саб Поп» стал заветной целью любой группы Сиэтла, исповедовавшей такую же смесь «металла», глэма и панка, как и «Green River» и «Soundgarden».

Живя в Абердине, Курт Кобейн даже и думать не смел о записи собственного диска. «Мы никогда не надеялись пробиться на «Саб Поп», — рассказывал он в 1989 году. — И даже не мечтали выпустить собственную пластинку. К моменту, когда мы попытались записываться, мы и не подозревали о существовании «Саб Поп». Когда мы делали там свою первую демозапись, то не догадывались, что это была за фирма. Даже позднее, когда она выпустила миньоны «Soundgarden» и «Green River», я не обратил на это особого внимания. Мы не рвались туда».

Ранняя история «Нирваны» окутана загадками. Некоторые земляки музыкантов утверждают, что начинающая группа имела очень мало собственных песен; другие говорят, что альбом «Bleach» («Отбеливатель») созрел уже в 1986 году. Существует также демозапись, благодаря которой группа получила контракт на «Саб Поп». Непонятно только, как тогда называлась группа: «Skid Row», «Fecal Matter» или «Nirvana»? Каждый вспоминает свое.

Как бы там ни было, но в 1986 году Крис Новоселич еще не полностью отдавал свою энергию группе. Хотя он обычно утверждает, что работал с Кобейном уже с 1984 года. О 1986-м Крис вспоминает: «Курт сделал запись с Дейлом, ударником «The Melvins». Это было в 1986 году. Я прослушал запись, затащился от нее и захотел образовать группу. И мы ее образовали». Страсть Кобейна к музыке, очевидно, увлекла Новоселича; с тех пор он стал таким же преданным членом разноименной команды, как и сам Курт.

Первая демозапись была сделана приблизительно в сентябре 1986 года, за девять месяцев до того, как первые миньоны «Green River» и «Soundgarden» поступили в продажу. По словам Криса, это была работа двоих; Кобейна (гитара/бас/вокал) и ударника «The Melvins» Дейла Кроувера, который действовал в духе своей группы, прославившейся щедрой помощью другим музыкантам. Запись была выполнена на четырехдорожечном магнитофоне тети

Курта, которая старалась всячески поддержать своего племянника в то время, когда он рассорился с родителями. Здесь было несколько песен, впоследствии включенных в ранние материалы «Nirvana» фирмой «Саб Поп». Большинство из них сочинил Кобейн, это были зарисовки абердинской жизни, полные ссылок на местные реалии, непонятные посторонним. Под влиянием замедленного панка «The Melvins» Курт написал вещи «Floyd The Barber» («Парикмахер Флойд»), «Negative Creep» («Злобный гад») и «Spank Thru» («Забитый»).

В ту зиму Кобейн и Новоселич решились на судьбоносный переезд в Сиэтл. Несколько месяцев спустя они с Дейлом Кроувером сделали десятидорожечную демозапись на студии Джэка Эндино «Обоюдность». Хотя Кобейн знал, что Эндино продюсировал композиции «The Melvins», включенные в сборник «Deep Six», он особенно не задумывался над тем, что гитарист «Skin Yard» быстро превращался в центральную фигуру андерграунда Сиэтла. Следовало учитывать и вклад самой группы в это течение — дебютный альбом, 1986 года фирмы «C/Z», переполненный мрачным роком. Кобейн и Новоселич приняли в группу ударника Эрона Беркхарта и начали выступать в маленьких рок-клубах Сиэтла («Вог» и «Сентрал»), зальчики которых едва вмещали две сотни зрителей; в это время Джэк Эндино дал послушать их демозапись Джонатану Поунмену. Заинтересовавшись «красивым, но устрашающим голосом» Курта, Поунмен позвонил ему и назначил встречу в кофейне, в центре города.

Их встреча началась непринужденно, поскольку Кобейну очень нравилась группа «Soundgarden» и он знал, что она получила контракт благодаря Поунмену. Но потом появился Крис Новоселич, заранее настроенный скептически, и начал бросать реплики, показывая, что ему не очень-то и нужно заискивать перед денежным мешком из фирмы грамзаписи. Поунмен проглотил эту истинно панковскую феньку и предложил «Нирване» (название, наконец, было найдено!) выпустить сингл на фирме «Саб Поп».

Неделю-другую спустя Брюс Пэвитт впервые встретился с Куртом Кобейном. «Это было в 1987 году на его квартире, забитой безделушками из дешевеньких магазинчиков, огромными плакатами группы «Queen» и «The Rolling Stones», а также клетками со зверьками, которые стояли повсюду. Я точно помню, что его домашняя крыса цапнула меня и я довольно громко заорал. Помню, он мне показался этаким битником восьмидесятых годов. Было ясно, что этот парень особо не перерабатывает и живет в духе эстетики грошовых магазинчиков».

Пэвитт с иронией говорит о пролетарских корнях Кобейна, однако «Саб Поп» выпускала диски как раз в духе эстетики посетителей грошовых магазинчиков (на память сразу приходят «Tad» и «Mudhoney»).

В 1987 году фирме еще только предстояло создать свою «лесорубную» репутацию. Главным ее достижением в тот год стал диск «Screaming Life» («Жизнь-крик») группы «Soundgarden», записанный с очень скромным бюджетом в 2000 долларов. Созданный в духе музыкальных пристрастий группы, то есть смеси панка с «Black Sabbath», «Screaming Life», по словам Поунмена, имел «огромное влияние в музыкальных кругах. С самого начала «Soundgarden» провозгласили великими спасителями рок-н-ролла». О группе начали писать как о представителе «саунда Сиэтла», хотя в самом городе более популярной была «Metal Church», а доминировала «Queensryche».

Тем временем блюзмен из Такомы Роберт Крэй еще раз продемонстрировал верность сиэтлцев местной традиции, добившись успеха после того, как он уехал из штата. «Дошло уже до того, что никто в Сиэтле не признает никого из местных исполнителей, пока они находятся на территории штата», — писал Мэтт Блэк, редактор одного из музыкальных журналов.

Если говорить о 1987-м в американском масштабе, то он стал годом перемен. Байрон Коули, редактор хардкоровского журнала «Forced Exposure», разъяснял; «Долгое время вызревало много нового, однако лишь в 1987 году публика начала это понимать. Группы, которые до этого не собирали ни одного зрителя, стали жутко популярны у студентов. Это трудно объяснить, ведь группы типа «The Butthole Surfers» и «Sonic Youth» существовали уже очень долгое время. Группы, начинавшие получать признание, имели к тому моменту уже солидные дискографии, что само по себе необычно. К тому же появилась масса новых американских дисков. Когда идешь купить пластинку и видишь двести новых названий, о которых никогда не слышал, то слегка пугаешься».

Взлет хардкора в 1982–1983 годах, когда сотни американских групп создали собственные компании-однодневки для выпуска двухминутных опусов о скуке жизни и цене на пиво, пробил брешь в крепких стенах, возведенных крупными фирмами грамзаписи. Из-за своих размеров Америка всегда была очень трудным (некоторые говорят, «недостижимым») рынком для маленьких независимых фирм. За пределами местных тусовок и все постоянно растущего числа студенческих радиостанций независимым делать было нечего. Если принять условия гигантов музиндустрии, доставка продукции к прилавкам превращается в подлинный кошмар. Даже самая успешная независимая фирма

Штатов более известна в Британии и Европе, чем в крупных американских городах.

Поэтому независимые фирмы даже и не помышляли о конкуренции с «Коламбиа», «Кэпитол» или «Уорнер Бразерз». И все же можно было привлечь немного капитала, который в противном случае уплыл бы к Питеру Фрэмптону или «Иглз». Независимые могли набирать очки там, где «основняк» терпел поражение: так, «Саб Поп», ограничивавшаяся тиражами в несколько тысяч экземпляров для своих новых исполнителей, даже имела некоторую прибыль. «Основняк» мог продать 200 000 альбомов и через полгода понести убытки.

Существовали и другие преимущества независимости. «Основняк» полагался на продажу в крупных торговых центрах — от «Вулворта» до суперсамов, которые не хотели торговать дисками с независимой музыкой и тем более складировать их. К тому же позиции в хит-параде находятся в прямой зависимости от количества эфирного времени в перегруженных рекламой шоу «Top 40». «Top 40» ориентировано на легко усваиваемую музыку. Тот же, кто покушается на привычное для слушателей, автоматически вылетает из первых строчек хит-парадов.

Однако появились признаки того, что некоторые представители мейнстрима были не прочь заигрывать с изгоями. В 1980 году в Миннеаполисе появилась хардкоровская команда «Husker DO», она стала одной из первых групп, превративших панк в интеллигентную вдумчивую музыку, без малейших намеков на «слащавость» или «красивость». В 1986 году группа получила контракт на «Уорнере», а два года спустя распалась, успев к тому времени своими тиражами убедить «основняк», что панков все-таки можно приручить.

Другие группы, например «The Butthole Surfers» и «Sonic Youth», эволюционировали из хардкора в жанр, трудно поддающийся описанию. «The Butthole Surfers» постепенно довели свою борьбу с культурой до такой степени, когда они попросту превратились в рог изобилия американской чернухи, путеводитель по оборотной стороне американской мечты. «Sonic Youth» вышла из движения «нет-волна», преемника нью-йоркского панка; это был частично арт-, частично панк-рок, забавляющийся сочинением простейших композиций, с грохотом продирающийся сквозь двухаккордные первобытные заклинания к концовкам, которые напрочь уничтожали остатки здравого смысла и приличия. Самоупоенная и непредсказуемая, «Sonic Youth» объявила панк своим достоянием и авангард своей территорией. Она была достаточно «тяжелой» для студенческой публики, однако недостаточно «завернутой» для андерграунда. Группа

использовала свою репутацию открывателя неизвестных талантов и помогла пробиться многим из тех, кто изменил лицо альтернативного рока.

Подобно «Husker Du» и «Black Flag», в середине восьмидесятых годов «Sonic Youth» регулярно выступала в Сиэтле, постоянно выбирая своей «разогревающей» группой «Green River». Популярность ее музыки среди местной публики росло. Группа вела себя в духе той этики, которую Джонатан Поунмен выбрал для фирмы «Саб Поп»: «Панк-рок в Штатах начался как концептуальное движение. Брюс и я абсолютно сознательно старались расширить его влияние среди представителей хардкора». Послушайте композиции «Sonic Youth», «Sister» или «Evol», и никаких дальнейших разъяснений не потребуется.

Постепенный отход хардкора от своей основы означал утрату им эмоционального воздействия на слушателей. Начавшись с простого выражения эмоций — тоски, гнева или отчаяния, этот стиль обрел нечто более осознанно артистическое, исходящее из воображения, а не из ощущения. И Курту Кобейну он уже не был интересен. «Все мои ранние песни были очень сердитыми», — заявил Кобейн в 1989 году, таким образом подтверждая, что все они были посвящены его прошлому.

Однако по иронии судьбы первый сингл «Нирваны» был о любви, а не о ненависти. И дело не только в его названии — «Love Buzz» («Любовный звонок»), но и в давнишней детской привязанности Курта к оригинальному исполнению этой песни голландской поп-группой «Shocking Blue». «Сейчас она кажется такой коммерческой», — заметил Курт в апреле 1989-го, однако поп-аранжировка этой песни изменилась: появились пульсирующий басовый рифф, металлический скрежет гитары и свистящий фон в момент предполагаемого соло.

В тот же заход в начале 1988-го на студии Джэка Эндино (конечно!) была записана песня «Big Cheese» («Большая дрянь»). На ударных сыграл новый барабанщик «Нирваны» Чэд Чэннинг, подкрепив этот мрачный протест против власти и покорности ей своей бескомпромиссной игрой. Тогда же была записана композиция «Hairspray Queen» («Королева с лакированными волосами»), которая пролежала на полке пять лет, напоминая Курту, «насколько же мы были близки «новой волне», что, впрочем, звучит довольно странно, ибо речь идет о гремучей смеси мощного инструментала и безудержного вокала, родственного «Scratch Acid».

Для сингла Пэвитт и Поунмен выбрали «Love Buzz» и «Big Cheese», однако отложили его выпуск до октября 1988 года, но тогда в продажу поступило только 1000 экземпляров. Это было

сделано намеренно: «Саб Поп» использовала пластинку для открытия своего «клуба синглов», члены которого, заплатив 35 долларов, могли в течение года получать синглы, которые нельзя было купить в других магазинах.

Подобные коммерческие трюки не только повышали доходность компании. Они способствовали и повышению ее элитной репутации, на которую уже работали выпущенные «Саб Поп» футболки с надписью «Неудачник». Это происходило в разгар повального увлечения журналистов преуспевающими «яппи». Джонатан Поунмен прекрасно представлял себе потенциальную силу насмешек над насаждаемым в стране официозным оптимизмом, он также отлично знал, что жизнерадостность властей вовсе не разделяют те, кто остался за бортом корабля всеобщего «процветания». Сократив расходы на социальное обеспечение, взяв в руки дубину цензуры, втянувшись в военные операции за границей, администрация Рейгана восстановила против себя целое поколение думающей американской молодежи. Поунмен был раздражен и вместе с тем странным образом удовлетворен: «Последние восемь лет, — говорил он в 1988-м, — создали в нашей стране такую атмосферу, в которой то, чем мы сейчас занимаемся, является настоящим бунтом. Мы сражаемся на стороне свободы. Поразительно, что наша музыка все еще способна волновать людей. Нам нравится сознавать, что мы вызываем ответную реакцию». Тед Доил, который вскоре стал записываться на «Саб Поп», заметил, что эта фирма была «огромным кукишем корпоративному миру».

При этом «Саб Поп» имела собственную эстетику. Брюс Пэвитт: «Когда мы начинали, мы считали, что поп-музыка, как часть культуры, — это нечто большее, чем гитарный рифф. Она облечена в образы, она имеет собственное звучание. У нас был фотограф Чарлз Питерсон, он запечатлел всю нашу тусовку, Великий продюсер Джэк Эндино нашел весьма своеобразный «саунд», и он работал с большей частью нашего материала».

Фирма, ее продюсер, фотограф и, конечно, музыканты, соединили усилия для выпуска эпохального сборника «Sub Pop 200», первого диска, который привлек к себе внимание за границей; наряду с «Deep Six» он и по сей день является наиболее точным документом, отражающим истинный «саунд Сиэтла». И в этом случае фирма использовала нестандартный коммерческий ход: материал вышел в виде комплекта трех 12-дюймовых миньонов с 20-страничным буклетом фотографий Чарлза Питерсона, которые создали образ «Саб Поп»: взмыленные музыканты с длинными прямыми волосами. «На самом деле никто не говорил: «Давайте все нарядимся лесорубами, и это

станет сиэтлским шиком», — вспоминал Поунмен, однако в действительности все могло произойти именно так. Для того чтобы увязать всех сиэтлцев в одну упряжку, кто-то, возможно, Поунмен, придумал общее название «грандж» («отвяз»). «Им могло стать любое слово типа «грязь», «слизь», «мразь», — потом объяснял он. И этим словом стало «грандж».

«Нирвана» предложила для сборника нетипичную для себя песню «Spank Thru», которая начиналась как демозапись «REM», прежде чем врубался привычный грандж. Местные критики не обратили на эту композицию никакого внимания, предпочтя ей более агресивные вещи «Tad», «Mudhoney» и «Soundgarden». Однако «Нирвана» все же удостоилась своей первой рецензии в «The Rocket», в которой журналист Грэнт Олден провидчески описал «Love Buzz» как «слишком чистую для трэша, слишком утонченную для «металла» и вообще слишком классную, чтобы пройти незамеченной».

Из-за кампании по рекламе «Sub Pop 200» выпуск дебютного альбома «Нирваны» «Bleach» был отложен. «Мы записали его за два дня, — вспоминал Новоселич, — раз-два — и готово». Полная стоимость записи составила всего-то 606 долларов 17 центов: таких денег не хватит даже на то, чтобы прокормить какую-нибудь известную группу в течение дня.

«Альбом похож на сингл — по песенному составу, — считал Кобейн, — однако мы записали его намного резче, чем просто сингл. Он звучит лучше — жестче». Это так. Для всех, кто вначале был очарован панк-попом диска «Nevermind», «Bleach» звучит мрачно, «голо» и сухо. Вступления представляют собой простейшие ходы ритм-секции, затем врывается гитара Кобейна, и группа гонит по волнам бесконечного риффа, выдавая воющий невнятный вокал.

Если оценивать альбом с другой точки зрения, его резкость можно легко понять. «Нирвана» увлекалась «Black Sabbath», «Scratch Acid», «Sonic Youth» и «Black Flag» Стива Албайни, которые буквально забивали тяжелые кувалды ритма в скальную твердыню рок-музыки, чтобы пробиться к залежам гнева и страсти. Влияние «Black Flag» особенно ощущается в композиции «Sifting» («Сито»), хотя Кобейн слегка разрежает привычное громыхание красивым припевом.

На основе бесконечных повторений строятся песни «Negative Creep» (с мрачной завязкой «Девчушка Джонни уже больше не девочка») и «Scoff» («Насмешка»).

Две композиции альбома восходили еще к первым записям Кобейна, Новоселича и Кроувера начала 1987-го; влияние «The Melvins» явно ощущается в замедленной «Paper Cuts» («Обрезки

бумаги»), которая к тому же украшена леннонoподобным криком, доказывающим, что Курт еще не забыл свои битловские пластинки. Мелодизм наиболее ощущался в композиции «About A Girl» («О девушке»), которая стала своеобразной разминкой перед альбомом «Nevermind».

В основном, конечно, «Bleach» — это жесткий альбом, его тексты носят сугубо личный характер, однако при микшировании многие детали были сознательно утоплены до неразборчивости. «Мы опасались играть поп-музыку потому, что чувствовали: народ ее не примет», — признавался Кобейн пару лет спустя.

Осталось еще шесть или семь «черновиков», не вошедших в альбом: не только «Spank Thru», но и любопытные вещицы типа «Aero Zeppelin» («Боже! — писал Кобейн в 1992 году. — Да, давайте сбацаем несколько риффов хэви метал без особого напряга и назовем их каким-нибудь каламбуром в честь наших любимых рок-мастурбантов семидесятых»), «Beeswax» («Пчелиный воск») и «Mexican Seafood» («Мексиканская морская пища»). Некоторые из них стали идеальными подарками для друзей, которые приходили с просьбой подкинуть что-нибудь для сборничка; некоторые так и остались невостребованными до выхода диска «Incesticide» в декабре 1992-го. Ни одна из этих работ не была способна улучшить альбом или ускорить начало нирваномании. В 1988-м Кобейн, Новоселич и Чэд Чэннинг без тени сомнения были грандж-группой: со статусом поп-звезды можно было подождать.

Когда первые экземпляры «Sub Pop 200» дошли до Великобритании (это случилось накануне Рождества 1988 года), одна из них попала в руки наиболее влиятельного андерграундовского диск-жокея страны Джона Пила, который начал энергично расхваливать сборник в своей колонке в газете «Observer» и крутить его композиции в своей ночной программе на Би-Би-Си. Глубоко потрясенные этим и теперь уже убежденные в том, что отныне существует заграничный рынок для их продукции, Поунмен и Пэвитт придумали конгениальную рекламную кампанию. «Отличная идея: они увлеклись нами, и мы оплачиваем поездку британского журналиста, который напишет о нас статью», — захлебываясь от радости, рассказывал Поунмен год спустя. Этим журналистом был Эверетт Тру из лондонской «Melody Maker»; он стал автором серии хвалебных материалов о группах «Саб Поп», в результате которых резко повысился спрос на самые известные из них, тем самым «Саб Поп» превратилась в наиболее популярную независимую фирму Америки.

Ажиотаж начался с «Sub Pop 200»; когда Тру позвонил Пэвитту и Поунмену, чтобы собрать материал для статьи, те

вызвались оплатить его поездку. В результате была написана огромная статья об их фирме, в которой говорилось: «Саб Поп» вдохнула жизнь в самую плодотворную и «улетную» музыку за последние десять лет, возникшую в отдельно взятом городе». Один этот перл покрывал расходы на авиабилет.

По иронии судьбы отнюдь не «Melody Maker» больше всех писала о сиэтлских группах до появления сборника «200». Эта честь не выпала также и газете «NME» («Нью Мьюзикл Экспресс»), которая до сих пор утверждает, что она была самой дальновидной из тогдашней тройки ведущих британских музыкальных еженедельников. На самом деле первой была «Sounds», которая рассмотрела «Soundgarden» уже в 1987 и 1988 годах и регулярно писала об этой группе, не забывая о «Screaming Trees» и «Beat Happening».

В этом смысле Сиэтл был идеальным местом, вполне соответствующим профилю газеты «Sounds». Чтобы уловить все нюансы, необходимо разобраться в позициях этих музыкальных изданий. «NME» господствовала во времена британской поп-революции шестидесятых годов, находясь для всех своих конкурентов вне пределов досягаемости. В основном сосредоточившись на «горячей» тридцатке синглов, эта газета стала незаменимой хроникой звукозаписи, библией для фанов и профессионалов. Однако она оказалась неспособной преодолеть раскол между роком и поп-музыкой (1967 г.), уделяя основное внимание легковесным обитателям хит-парадов, в то время как «Melody Maker», доселе писавшая в основном о джазе, выбрала себе новую нишу, помещая длинные дискуссионные и вдумчивые интервью с наиболее талантливыми новичками рока. Начавшая выходить в 1970-м газета «Sounds», в которую ушли бывшие авторы «Melody Maker», сразу же нацелилась на «прогрессивный послеподростковый» рок. Все другие издания были вынуждены реагировать на новую ситуацию. В противном случае они были обречены на гибель. В начале десятилетия «Melody Maker» простилась со своими былыми симпатиями к фолку, джазу и блюзу и в течение 1971–1972 годов прочно удерживала лидерство, имея еженедельный тираж 200 000 экземпляров — рекордный для музыкальных изданий Великобритании; «NME», потоптавшись на месте год-другой, решилась, наконец, сместиться влево. Она собрала под свое крыло ведущих андерграундовских авторов Лондона и превратила себя в бастион хиппи, самую крутую по тем временам газету.

Беда «NME» и «Melody Maker» заключалась в том, что они обе просмотрели панк. «Sounds» по сравнению со своими конкурентками была ближе к «народу», и в течение шести-девяти

месяцев в единственном числе защищала «The Pistols», «The Clash» и «The Damned», прежде чем «NME» и «Melody Maker» с большим скрипом последовали ее примеру. Как всегда, «NME» сделала вид, что до всего дошла сама и лучше других предвидит будущее музыки. Однако именно «Sounds» продемонстрировала умение распознавать (хотя бы и с посторонней помощью) рок-движения в момент их зарождения.

В конце семидесятых газета скатилась вправо, создав уродливое новообразование — движение «Ой!». В то время как «Sounds» до небес превозносила зачастую профашистские изыски «британоголовых», «NME» и «Melody Maker» относились к их затеям весьма скептически. «NME» имела отчетливо выраженные политические симпатии, которые в начале восьмидесятых странно трансформировались в увлечение новомодными философскими концепциями (структурализм, семиотика и т. д.); «Melody Maker» придерживалась центристских позиций, однако порой они выглядят достаточно косными.

К середине восьмидесятых «NME» отказалась от своих элитарных замашек и писаний о «культуре» и занялась поисками нового панка (причем этого определения удостаивался любой исполнитель, стоящий между «The Pogues» и «The Jesus & Mary Chain»). «Sounds» превратилась в своего рода гетто для хэви метал, хард-рока и (что само по себе довольно забавно) хардкора; отсюда и интерес газеты к «Soundgarden» и им подобным. «Melody Maker» совершила смелый, возможно, самоубийственный прыжок в сторону философского модернизма. К 1989 году газета представляла собой здоровую альтернативу смеси политической ангажированности и музыкального цинизма «NME». Избранные артисты становились предметом каких-то совершенно сумасшедших интервью, в которых музыка как бы преображалась в психическую энергию, несущую жизнь и смерть; иногда эмоциональная наполненность материалов перехлестывала через край, и трактаты некоторых авторов (каждый — уникальная индивидуальность) прекращались в неразборчивое словесное всхлипывание. К сожалению, большинство исполнителей, с таким энтузиазмом прославленных «MM», не задержались в эпицентре зрительского внимания на сколько-нибудь долгий срок.

И тем не менее «Саб Поп» сделала блестящий выбор газеты и, как оказалось, автора, «NME» выжидала несколько месяцев, а затем не спеша сама начала знакомиться с Сиэтлом. Самое печальное, что «Sounds», которая продолжала освещать любое событие, связанное с хардкором, была закрыта ее владельцами в 1991 году, как раз перед моментом прорыва «Нирваны». Если бы газета просуществовала до выхода в свет «Nevermind», все могло

бы сложиться для нее по-другому: по крайней мере, «Sounds» получила бы удовлетворение, открыв в начале нового десятилетия нечто, способное практически уничтожить всех конкурентов.

Европейский успех бумерангом вернулся в Сиэтл, где сам по себе факт того, что местная группа попала на обложку «Melody Maker», стал новостью номер один. Однако еще более сенсационным было то, что в Сиэтле мало кто слышал о группе «Mudhoney». Стало очевидным, что отрицательное отношение «Саб Поп» к местным средствам массовой информации, мешало фирме занять сколько-нибудь устойчивое положение на музыкальной сцене Сиэтла. При проведении опроса среди журналистов штата Вашингтон из всей тусовки «Саб Попа» только «Soundgarden» (которая уже отправилась в плавание по водам мейнстрима в направлении фирмы «A&M») получила несколько голосов. Никто из местных журналистов даже и не упоминал о «Нирване», да и в редких обзорах, посвященных деятельности «Саб Поп», о группе писалось лишь несколько строк.

«Нирвана» ждала выпуска своего альбома «Bleach», а внимание, центром которого могла бы стать именно она, было приковано к «Mudhoney». «Саб Поп» продолжала выпускать новые синглы групп «Swallow», «Blood Circus» и первой несиэтлской команды «The Fluid» из Денвера. Однако основными героями прессы сначала в Британии, а затем в Штатах стала четверка, которую Поунмен окрестил «мастерами болезненности и гранджа — громких баллад о любви и грязи, современными мастерами панк-рока».

Неудивительно: все было отрепетировано заранее. Конечно, воспринимать карикатуру гораздо легче, чем реальность, а то, что предлагала группа «Mundhoney», и было ожившей карикатурой. Она спекулировала на издевательских насмешках над сельским Северо-Западом Америки, сопровождая свои выступления фильмом-хохмой; британская пресса была в восторге. У группы имелись панковские навыки: Марк Арм и Стив Тернер ушли из «Green River», когда их тогдашние сотоварищи решили подписать контракт с одной из крупных фирм. У группы была самая что ни на есть панковская родословная: они взяли басиста Мэтта Люкина из «The Melvins» и барабанщика Дэна Питерса из «Bundle Of Hiss». Их довольно остроумное название — «Грязный мед» — было взято из фильма Расса Майера о радостях нелегального секса в одном злачном южном городке. Музыканты преклонялись перед гаражным роком, Игги Попом и культовым британским рокером Билли Чайлдишем. Они ничего не воспринимали всерьез и меньше всего — интервью. Стив Тернер и Марк Арм участвовали

также в пародийной панк-группе «The Thrown-Ups» («Блевотина»). Арм писал для нее тексты («Я умею только рифмовать»); Тернер сочинял музыку («Ноты и аккорды для меня ничто. Главное — это настрой»). Что могло быть лучше этого?

К тому же у группы имелись песни. Их дебютным синглом стала «Touch Me I'm Sick» («Прикоснись ко мне, я болен»), мрачный панк-гимн, который был очень близок к «пистолетовской» «Anarchy In The UK» или «Blank Generation» Ричарда Хелла. Марк Арм пронзительно визжал, гитары выдавали риффы, напоминая убыстренные «Студжиз», да и весь спектакль в целом был незабываемым зрелищем. Когда ребята выпустили свой блестящий мини-альбом «Superfuzz Bigmuff», весь мир панка был у их ног.

«В моей голове всегда звучала музыка, которая была громче и резче всего того, что я слышал, — вспоминает Марк Арм о своих подростковых мечтах. — «Mundhoney» точнее всего остального отражала те мечты». Группу сравнивали с «The Sonics» и «Sonic Youth», последняя выпустила с ними совместный сингл, впрочем, довольно лениво исполнив «Touch Me I'm Sick». «Mundhoney» обошлась с ее «Haloween» гораздо лучше. Еще более чумовым стал миньон «Mundhoney» «Hate The Police» («Ненавидеть полицию»), который открывался довольно эмоциональной версией панковской песни группы «The Dicks» («Члены»).

В марте 1989-го «Mundhoney» оказалась в Великобритании, выступая «разогревающей» группой перед «Sonic Youth», которая, конечно, поспешила ее использовать. В мае «Mundhoney» вновь приехала в Британию; студенты штурмовали сцену, пресса нарекла ее деятельность возрождением панк-рока.

Зная, что «Soundgarden» уже испробовала свою порцию горькой микстуры, «Mundhoney» высмеивала слухи о своей готовности подписать контракт с крупной фирмой грамзаписи. «Мы не группа для крупной фирмы», — балагурил Марк Арм. «Не очень-то и хотелось», — добавлял Стив Тернер. Арм покончил с этими слухами в сугубо панковской манере: «Никто из «крупняка» с нами ни о чем не говорил. Мы заранее предупредили, что, если кто из них появится, мы просто пошлем их на…»

В октябре вышел первый полный альбом группы, в котором не было ничего такого, что она уже не успела продемонстрировать; и в самом деле, чего вы хотите от карикатурных героев (если это только не «Симпсоны» Мэтта Гренинга)? В канун Рождества «Mudhoney» вновь приехала в Британию, выступив основной группой на фестивале «Саб Поп» вместе с «Tad» и некой абердинской группой под названием «Nirvana».

Только тогда, после года шумихи прессы по их поводу, члены группы начали открывать кое-какие секреты. Для начала Тернер и Арм заявили, что они отнюдь не являются фанатиками американской сельской жизни, помешанными на выведении пород скота и наркотиках (а именно этот образ команда создавала о себе в течение года). Тернер объявил, что группа прервет свою деятельность, пока он будет заканчивать диплом по антропологии (наверное, во всем, что касалось психиатрии, зубрежки ему не требовалось). Студентом-дипломником оказался и Марк Арм; он увлекался литературой, и в частности творчеством Уильяма Фолкнера. И если бы Игги Поп оказался профессором Йельского университета, реакция публики оказалась бы такой же бурной.

Вторым кандидатом в будущие дровосеки-лауреты премии «Грэмми» был Тед Доил, этакий матерый человечище, сиэтлский Гаргантюа, или, по выражению лондонских крикунов на одном из его ранних концертов, «жирный ублюдок». Тогдашняя фенька гласила, что Господин Тед был лесорубом, за каждым его усилителем была спрятана бензопила, а сам он жаждал гнусных развлечений. «Тед — это парень, который любит развлекаться и плюет на всех», — заявила его фирма грамзаписи. У него также имелась группа, довольно удачно названная «Tad», из которой только басист Курт Дэниэлсон осмеливался открывать рот публично.

Сумев свести в единое целое ритмический ураган «Black Flag», грандж «Mundhoney» и навыки американской трэш-культуры, Тед добился успеха. Дебютный альбом его группы «God's Balls» («Божьи яйца») был назван в честь кульминационного момента в дешевом порнофильме. В него входили композиции «Sex God Missy» («Сексуальная божественная барышня»), страшная история о сексуальной ненависти, прорывающаяся сквозь невнятное бормотание коротковолнового радиотелефона, и «Nipple Belt» («Ременный привод»), написанная в духе «лесорубов» Сиэтла, в которой рассказывалось о знаменитом массовом убийстве, устроенном в Техасе Эдом Гейном с бензопилой в руках. «Поставьте диск на проигрыватель, и он закрутится, как пилорама», — утверждалось в газетных рекламах.

«God's Balls», несомненно, был мощным диском, музыкой, с намеками на фанк, сметенный диким ураганом рока. Таким же был и последующий сингл «Wood Goblins» («Лесные гоблины»), который пресса охарактеризовала как «больной панк-рок». Второй диск группы «Salt Lick» («Лизание соли») раздирал динамики сильнее и ожесточеннее любой другой пластинки «Саб Поп». «Glue Machine» («Клеящая машина») и «High On The Hog» («Любой

ценой») являли слушателю грохот Апокалипсиса, который обрушился на Северо-Запад Тихоокеанского побережья. Но Северо-запад все же уцелел…

Тед был любимым героем скандальных новостей, неважно, достоверных или нет; так, однажды в Лидсе он якобы испражнялся на сцене, а через некоторое время, отрастив устрашающую бороду, вдруг обрел ауру убийцы Чарлза Мэнсона, правда, раздобревшего до 120 килограммов. В июле 1990 года Тед объявил, что вместе с Бутчем Вигом работает над своим третьим альбомом и что «новый материал шокирует многих». И в самом деле, британская пресса писала, что «8-Way Santa» («8-сторонний Санта») — бледное подобие прежнего буйства. К тому же выход диска в Штатах был сорван скандалом, вызванным его обложкой. И художник здесь был не виноват. Дело было в другом. Милая пара новобрачных, запечатленная на обложке, фото для которой Джонатан Поунмен нашел на распродаже старого имущества, оказывается, запретила публиковать свои лица. Почему? Ну, он был обнажен по пояс, она была только в лифчике, он вцепился в ее грудь; с тех пор они стали добропорядочными христианами. Альбом был наскоро переукомплектован новыми обложками (Поунмен сделал все, чтобы раздуть эту историю в прессе), однако момент был упущен, и весной 1991 года провальная реализация диска чуть было не разорила «Саб Поп».

Но что было совсем плохо, Тед Доил вдруг заговорил о своем прошлом. Место рождения — городок Бойз, штат Айдахо, — более или менее всех устраивало, бывшее членство в панк-группе под названием «H-Hour» пока выглядело вполне терпимым. Однако несколько лет, проведенные в джаз-квартете подростков, который выступал в Белом доме перед президентом Никсоном, и изучение музыкальной теории в колледже — это уже не вписывалось ни в какие рамки. Пошел вон.

Глава четвертая

На двух концертах в рамках «Фестиваля убогих» (под грифом «Самые убогие группы Сиэтла в ночной оргии пота и безумия») — в июне 1989-го в Сиэтле и декабре того же года в Лондоне — перед «Mudhoney» и «Tad» выступала «Нирвана». К июню в группе было четверо: для того чтобы освободить Курта от тяжелых обязанностей игры на соло-и ритм-гитаре (а он ведь еще и пел!), в апреле был принят второй гитарист Джейсон Эвермен. «Мы с ним познакомились, — рассказывал Крис Новоселич, — и он показался нам очень приятным малым. Он нам дал взаймы 600 долларов, чтобы оплатить запись нашего альбома. Нам был нужен еще один гитарист, чтобы сделать звучание погуще».

Эвермен продержался в группе всего три месяца. Его фото и имя фигурируют на обложке альбома «Bleach» («Мы все еще должны ему те самые 600 долларов, — хмыкнул Курт, вспоминая о гитаристе. — Послать ему чек, что ли?»), хотя при записи он не сыграл ни одной ноты. Эвермена доконали концертные турне. «Особой пользы от него не было, только чуть больше стало «металла», — констатировал Курт. «Потом мы поехали в турне, — добавил Крис. — И просто не смогли с ним общаться. Он все время был вещью в себе».

«Он слегка офигел, ведь мы тогда находились в стадии, когда в конце выступлений били инструменты, и ему это не нравилось», — уточнил Курт.

Его уход был назван «полностью согласованным решением» вследствие «расхождений артистического свойства». Затем Эвермен пришел в «Soundgarden», его оттуда через два месяца тоже попросили. Вновь прозвучала знакомая фраза: «Он просто не вписался». Не отвечая на наскоки «Нирваны», Эвермен хранил благородное молчание. О своем кратком пребывании в группе он говорил только: «Разъезжать по турне было тяжело. Когда сидишь в крошечном микроавтобусе где-нибудь в Хьюстоне в середине лета, эмоции — как внутри микроволновой печи».

Битье инструментов на выступлениях «Нирваны» превращалось в обязательный ритуал. В связи с этим возникали различные проблемы, и прежде всего финансовые. «Это приятное ощущение, — настаивал Крис Новоселич. — Это надо проделывать по меньшей мере два раза в неделю. Бить инструменты стало правилом на наших концертах. Чем больше возбуждается публика, тем больше хочется все разнести. Мы ничего не придумывали специально. Мы не ломаем аппаратуру с целью, скажем, произвести какое-то впечатление».

Однако внимательные наблюдатели недоумевали. Во время фестиваля памяти Мора в Сиэтле местная журналистка Джиллиэн Гаар заметила, что Кобейн провел большую часть концертного времени «корчась на полу». За месяц до этого «Nirvana» выступала вместе с «Tad» и «Maxwell's» в маленьком клубе в городе Хобокен, штат Нью-Джерси, в концерте, проводимом в рамках нью-йоркского семинара по новой музыке. «Нирвана», тогда еще квартет, эффектно «саморазрушалась» в конце своего выступления, но… восторженных отзывов удостоилась группа «Tad».

Во время октябрьских гастролей «Нирваны» с «Tad» по Великобритании обозреватели отметили, что новый состав из трех человек выглядит на сцене гораздо менее мощно и сыгранно, чем старый — из четырех музыкантов.

Что бы там ни было написано на их футболках, хоть «Забойные, обкуренные, поклоняющиеся сатане сукины дети», выступления «Нирваны» все-таки были менее эпатажными. И все же в Риме Курт, чуть было не переборщил. Брюс Пэвитт так рассказал об этом журналу «Rolling Stone»: «После четырех или пяти песен он бросил играть и взобрался на стойку колонок, собираясь оттуда спрыгнуть. Охранники сцены просто обалдели и начали умолять его слезть. А он говорил: «Нет, нет, мне надо нырнуть оттуда». Он дошел до точки. Все увидели, что парень разошелся настолько, что может запросто сломать себе шею, если его сейчас же не остановить».

Курт «разошелся» как раз в то время, когда, по ироническому совпадению, он заявил, что в его жизни наступает период умиротворения. «Время идет, — говорил он в 1989 году, — и мои песни становятся все попсовее и попсовее, а я становлюсь счастливее и счастливее. Теперь песни посвящены конфликтным отношениям, анализу сложных эмоциональных состояний. Мы сейчас пишем гораздо больше поп-песен, например, «About A Girl» на диске «Bleach». Некоторые считают, что мы «меняемся» в какую-то сторону, но в нас всегда жили определенные настроения, просто сейчас мы начали выражать их по-новому».

Выпуск следующего за «Bleach» диска был запланирован на апрель 1990-го, однако никакого материала предварительно записано не было. В порядке эксперимента «Нирвана» записала пару песен у Стива Фиска (вместо Джэка Эндино), но ни «Been A Son» («Был сыном»), ни «Stain» («Пятно») не укладывались в предложенную Куртом концепцию. В «Been A Son», с ее иносказательным текстом, посвященным поиску сексуальной ориентации, Курт наконец осуществил свое давнее желание написать поп-песню; работы, которые появились в следующие

три-четыре месяца, утвердили это новое направление.

Одной из новых песен была «Polly» («Полли»), сюжет которой, по словам Криса Новоселича, был взят из газетной статьи: «Эта песня посвящена молоденькой девушке, которую похитили. Парень запихнул ее в фургон. Издевался над ней. Насиловал ее. Чтобы спастись, девушка решила отдаться ему и убедила насильника развязать ее. Она это сделала и убежала. Представляете, какую волю надо иметь?» Эти факты и сами по себе достаточно драматичны, однако Кобейн сделал сюжет еще более напряженным, написав текст с точки зрения похитителя. Страх девушки был как бы пропущен через внутреннее замешательство насильника. При этом красивая мелодия подчеркивала позицию автора.

«Когда я сочиняю песню, — говорил Кобейн в октябре 1989 года, — то меньше всего думаю о тексте. В песне я могу объединить две или три различных темы, поэтому название может не иметь с ними ничего общего». Однако не следует считать, что Кобейн сочинял наобум. Например, трудно поверить, что он вовсе не думал над названием одной из новых на тот момент песен «Lithium». Как известно, литий — самый мягкий из известных человечеству металлов. Текст этой песни, не будучи сюжетным, отразил замешательство, испытываемое американскими подростками при столкновении с жизнью, их неожиданные переходы от безразличия к насилию, причем сделано это было мастерски, с помощью призрачной поп-мелодии. Курт все время старался подчеркнуть незапланированность и непредсказуемость процесса сочинения своих песен. Видимо, он стеснялся вести речь от собственного лица, не говоря уже о «поколении».

Огромное впечатление на владельцев «Саб Поп» произвела песня «In Bloom» («В цвету»). Каждая ее строчка буквально кричала о том, что это большой хит. Фирма начала расхваливать музыку группы следующим образом: «Гипнотизирующая и бескомпромиссная тяжесть поп-звезд из Олимпии. Они молоды, у них есть собственный микроавтобус, и они обогатят нас!» Песни «In Bloom», «Lithium», «Polly» и другие, похоже, подтверждали верность этих слов. Восторженные отзывы британской прессы наконец пробудили интерес крупных компаний грамзаписи к музыке Сиэтла. Внимание сосредоточилось на Брюсе Пэвитте и Джонатане Поунмене, поскольку они претендовали на роль основных «толкачей» этой музыки. Пэвитт и Поунмен принялись раздавать направо и налево бойкие интервью, раздувая свою значительность, однако делали это не без юмора. «Мы — производители «звезд», — заявил Поунмен одному местному

журналисту, после чего Пэвитт не замедлил добавить: «С нас началась эта тусовка». Поунмен не унимался: «Мы и есть эта тусовка», На это Пэвитт выдал заключительный перл: «Мы всех продадим, куда угодно, без проблем!»

И все же на тот момент они не хотели никого продавать. Как и «Mudhoney», они лелеяли свою независимость. Однако к июлю 1989-го начало поступать столько предложений, что их уже трудно было отвергать. По городу рыскала компания «Айленд Рекорде», ее представители заходили на «Саб Поп», однако так и не раскрыли своих карт полностью. «Айленд» — отличная фирма с замечательной репутацией, — говорил Джонатан Поунмен, — однако она так и не сделала нам конкретного предложения. Им очень понравилась наша музыка, но руководство не решилось дать нам зеленый свет».

Нежелание бухгалтерии «Айленд» опустошать свою кассу вполне понятно. Несмотря на шумиху в прессе и европейскую известность групп «Саб Поп», доходы этой фирмочки были минимальны. Летом 1989 года фирма не подошла даже к десятитысячному уровню тиража (имеется в виду тираж диска отдельной группы на американском рынке). Диск «Superfuzz Bigmuff» группы «Mudhoney» разошелся тиражом 12 000 экземпляров, однако сюда входили и европейские тиражи. Остальные были гораздо меньше: 3000 экземпляров диска «Rehab Doll» группы «Green River», 4000 — «Touch Me I'm Sick» группы «Mudhoney» и «Screaming Life» «Soundgarden». Если сравнить это с более чем миллионным тиражом последнего альбома «Queensryche» или 500 000 экземпляров «Blessing In Disguise» группы «Metal Church», то сразу станет ясно, почему денежные ребята стремились на «Саб Поп» гораздо меньше, чем артистические продюсеры.

Летом 1989 года, пытаясь упрочить свое положение, «Саб Поп» решила выпустить дебютный миньон группы «Mother Love Bone», заключив соглашение о продаже с фирмой «Меркьюри». При этом диск вышел под грифом собственной фирмы группы — «Стардог». Через несколько месяцев было продано 20 000 экземпляров диска. Больше всех по этому поводу злилась группа «Mudhoney»: ведь «Mother Love Bone» наполовину состояла из бывших членов «Green River» (тех, кто отказался идти независимым путем) и Эндрю Вуда, харизматического солиста одной из первых грандж-групп Сиэтла «Malfunkshun».

Брюс Пэвитт заявил: «Green River» уничтожила мораль целого поколения». Однако он недооценил группу: достигнув этой цели, команда разрушила и собственную мораль. В 1987 году ребята начали работать над своим первым полным альбомом у Джэка

Эндино (а где же еще?) на его студии «Обоюдность». Сначала они врубили песню Боуи, посвященную Лу Риду, «Queen Bitch» («Королевская сука»), сыграв ее слишком аккуратно, а затем слабали сырые демозаписи сырых песен типа «Porkfist» («Свиной кулак») и «Rehab Doll» («Куколка из лечебницы»). Они явно работали спустя рукава.

Единственный раз Эндино не довел запись диска до конца. В августе работа переместилась в 24-дорожечную студию «Стив Лоусон продакшнз», где роль Эндино выполнял Брюс Колдер. Пять месяцев ушло на «сведение» альбома, большую часть из которых группа даже не заглядывала в студию. К моменту, когда в январе 1988 года были сданы последние гитарные накладки, «Green River» уже распалась.

Причина этого распада была скорее этической, чем артистической, ее корни уходят в 1986 год. Видя, что «Soundgarden» перешла на крупную фирму грамзаписи, басист Джеф Эймент возжелал того же. Марк Арм стоял на позиции независимости творческой индивидуальности, и утрата ее была для него равносильна гибели. Противоречия между ними продолжались до лета 87-го, когда Эймент пригласил на концерт группы в лос-анджелесском «Скрим Клабе» кучу надменных агентов крупных компаний посмотреть на «Green River» в деле. Арм хотел раздать контрамарки своим друзьям и обнаружил, что Эймент уже взял их для своих целей. Когда ожидаемые агенты так и не появились, поленившись тащиться на выступление малоизвестной группы через весь город, Арм заявил, что с него хватит. «Дело было в принципе: панк против «крупняка», — объяснял он годом позже; на тот момент сделка с крупной фирмой означала для группы крушение всех идеалов.

Брюс Фэрвэзер, заменивший Стива Тернера после предыдущего столкновения принципов, и Стоун Госсард были на стороне Эймента. Алекс Винсент не определился и просто вышел из игры, поступив на работу в один из местных кинотеатров. «Green River» распалась, Эйменту и Госсарду пришлось «доводить до ума» последние микширования материала альбома «Rehab Doll».

Спустя месяц после окончания работы в студии Арм и Тернер вернулись в «Mudhoney», Эймент и Госсард вознамерились перебраться в сатанинский город Лос-Анджелес. Для начала они пошли попить пивка с Эндрю Вудом; разговор зашел о том, что стремление стать звездой не принесло ему ничего, кроме участия в сборнике «Deep Six» и выступлений в зальчиках человек на двести, не более.

В марте 1988-го группа «Mother Love Bone» уже репетировала:

Госсард, Вуд, Эймент и Фэрвэзер зазвали к себе Грега Гилмора, барабанщика из команды «Ten Minute Warning» («Десятиминутное предупреждение»), откуда вышел также Дафф Мак-Кейген («Guns N'Roses»), «Играя в «Mother Love Bone», мы поняли, что никогда не нужно напрягаться, — делился потом Стоун Госсард. — Надо просто больше лабать, и все пойдет естественным путем». Лабая, они постепенно пришли к эстетике семидесятых, что явилось признаком отхода группы от принципов панка. В интервью конца 1988 года Госсард назвал среди своих духовных отцов Джимми Пейджа, «Aerosmith» и Элтона Джона, что должно было понравиться Марку Арму. Вместо перегруженности чернухой и неохардкоровской агрессией времен «Green River» команда «Mother Love Bone» предложила сыгранность и динамику, которые она переняла у гигантов семидесятых годов — «Led Zeppelin» и «Free».

Взяв несколько незаконченных стихотворений из запасов Энди Вуда, «Mother Love Bone» наскоро сделала демозапись и разослала ее копии в лос-анджелесские агентства в надежде получить приглашения выступить в клубах. Одна из этих пленок попала в руки близкой к тусовке независимых фирмы «Слэш Рекорде», которая осторожно бродила у границы панковской территории. Фирма проявила интерес. Ее агентом по найму была Анна Стэтмен. К моменту, когда Стэтмен познакомилась с группой, она перешла на фирму «Геффен».

Стэтмен представила команде менеджера из Сиэтла Келли Кертис, она также выбила у «Геффен» 5000 долларов аванса, чтобы группа могла сделать более профессиональную демозапись на «Лоусон» в июне 1988 года. Обе стороны считали, что контракт лишь дело времени. Однако оживились агенты других голливудских компаний.

«Вдруг сюда начали прилетать разные типы и таскать группу на званые обеды, — вспоминает Келли Кертис. — Агенты не имели ни малейшего представления, что это за группа. Думаю, что подобное внимание было вызвано оригинальностью их творческой манеры. В каком-то смысле «Mother Love Bone» выделялась среди этой тусовки. На тот момент ребята были лучшими. В их игре были элементы фанка, панка и хард-рока, и с каждым выступлением они играли все лучше».

В июле 1988 года уже весь Сиэтл знал о контракте с «Геффен». Но тут начались свойственные всем руководителям крупных компаний колебания, и фирма заменила Анну Стэтмен на Тома Зюто, который уже привел в «Геффен» группу «Guns N'Roses». Пока он входил в курс дела, неожиданно возникла «Полиграм» с не менее привлекательным предложением. 19

ноября «Mother Love Bone» подписала с «Полиграм» контракт стоимостью 250 000 долларов на семь дисков; помимо «Геффен» были отвергнуты еще четыре фирмы. Неназванный представитель «Геффен» набросился на группу: «Они слишком быстро выросли из коротких штанишек. Они старались привлечь слишком много фирм, как можно больше агентов, жуликов и паразитов шоу-бизнеса, раздули настоящий скандал».

Раздражение «Геффен» усиливалось тем, что она не впервые обломала зубы о сиэтлскую группу. За несколько месяцев до того, как из-под носа компании уплыла «Mother Love Bone», та же история произошла с «Soundgarden», которая вроде бы стремилась в «Геффен», но контракт заключила с «A&M», а «Геффен» и «Эпик» остались ни с чем.

Записав шумно разрекламированные мини-альбомы «Screaming Life» («Жизнь-крик») и «Fopp» («Пижонство») на фирме «Саб Поп», «Soundgarden» с помощью друзей — группы из штата Вашингтон «Screaming Trees» — ушла на «SST». «Когда мы начинали, — с некоторой обидой вспоминает Крис Корнелл, — пределом нашей мечты было попасть на «SST». Когда нам это удалось, все произошло как бы залпом, без напряга. Мы знали, что скоро будем и на «A&M».

Условия контракта с «SST» не были жесткими. Альбом «Soundgarden», выпущенный этой фирмой под названием «Ultramega OK» («Ультрамега о'кей») после того, как группа отвергла предложенное Кимом Тайилом «Total Fucking Buttwipe» («Полная гребаная утирка задницы»), был выдвинут на премию «Грэмми». «Впервые альтернативная группа привлекла к себе такое внимание, — говорил Крис Корнелл. — Затем в поле зрения попали некоторые другие группы, что, как мы считаем, очень хорошо. Потом мы записали «Ultramega OK», это случилось как раз во время разгара мадханимании и появления первых демозаписей «Нирваны».

Когда Аксел Роуз назвал «Ultramega OK» одним из своих любимых альбомов года, необычайный успех группы уже стал очевиден. Задолго до выхода альбома группы на «SST», «A&M» авансировала «Soundgarden» небольшую сумму, поэтому, по словам Корнелла, «они чувствовали себя связанными с этой фирмой». В то время как американская пресса окрестила группу суррогатом «Led Zeppelin», а Криса Корнелла ожившим Джимом Моррисоном, «Soundgarden» начала работу над своим первым альбомом на крупной фирме. В свете сравнений с «Led Zeppelin» группа одно время хотела озаглавить его «Джон Пол Джонс и Ринго», но в конце концов остановилась на «Louder Than Love» («Громче, чем любовь») — своего рода сатире на драматические

заморочки «металлистов».

Музыку группы можно было услышать в фильмах «Скажи что хочешь» Камерона Кроу и «Потерянные ангелы» Хью Хадсона и др.; однако «Soundgarden» боролась за сохранение своих панковских корней. «Нас нельзя втолкнуть в компанию «металлистов», — заявил Мэтт Камерон, сжав кулаки, — да и «A&M» не очень-то близка «металлу».

«Еще в школе я невзлюбил эту фигню, — добавлял Ким Тайил. — Слишком тупая, озабоченная сексом и вообще расистская штуковина, вовсе не похожая на рок». Однако Крис Корнелл признавался: «Нацелиться на «металлический» рынок имеет смысл хотя бы потому, что мы всегда нравились этой публике, но никогда не выступали перед ней. Мы всегда стояли ближе к аудитории, слушающей студенческие радиостанции. «The Melvins», «Malfunkshun» и в какой-то степени «Green River» были чем-то вроде пасынков пригородного «металла».

Когда тиражи «Louder Than Love» достигли уровня дисков «металлических» команд «Queensryche» и «Metal Church», «Soundgarden» стала задумываться о предстоящих переменах. «Как долго еще Сиэтл будет оставаться только тесной маленькой сценой? — возмущался Крис Корнелл. — Как долго его музыка сможет оставаться плодотворной и своеобразной?»

Эти вопросы слышались по всему городу, в то время как альтернативные рок-группы Сиэтла столкнулись с дилеммой: уезжать за пределы штата или нет. Особенно неприятной казалась перспектива переселиться в Калифорнию, слывшую давним противником Сиэтла. Руководители фирмы «Саб Поп» вовсе не собирались «запродаться» какой-нибудь крупной компании на корню: они хотели заключить только соглашение о розничной торговле. В отличие от сравнительно небольшой Великобритании, где тесная интеграция индустрии грамзаписи позволяет довольно безболезненно организовать розничную торговлю, в Штатах независимые полностью привязаны к своим регионам. Ребята в Чикаго или Мемфисе могли, например, прочитать о группах, записывающихся на «Саб Поп», в привезенных из Англии журналах «Melody Maker», диски же можно было получить только с помощью почтового заказа. В некоторых городах было легче найти импортированные из Европы диски, выпущенные там по лицензии «Саб Поп» фирмами «Тупело» и «Глиттер хауз», чем их американские оригиналы.

«Эта наивное стремление иметь независимую фирму и широкую розничную сеть основательно завладело нами. Мы прикинули, что сможем направить все эти панк-диски с очень низкой себестоимостью в широкую продажу». «Мы не стремимся

превратиться в племенную ферму для крупных компаний, — добавлял Поунмен. — Наше внутреннее чувство подсказывает, что крупные компании портят все, к чему прикасаются». Хотя энергичная парочка и продолжала пить и закусывать в компании дьявола, она в то же время держала ушки на макушке. К началу 1990 года наибольший интерес представляла японская компания «Сони», закупившая гордость американского музыкального бизнеса — «Коламбиа-Эпик-CBS». Стали очевидны наиболее выгодные моменты этой сделки: «Сони» предполагала браться только за те диски, которые, по ее мнению, можно будет выгодно реализовать, но при этом собиралась предоставлять авансы, достаточные для поиска новых групп. Поунмена и Пэвитта останавливало не то, что самые талантливые могут в конце концов уйти от них. «Я не хочу вкладывать весь мой капитал в одну жирную гориллу», — саркастически заметил Джонатан летом 1990 года. Но вообще-то они почти согласились с этим планом.

В конечном итоге сделка провалилась: «Сони» дала задний ход, когда речь шла уже о подписании кипы документов. «Дело было в том, что мы начали выбрасывать десятки тысяч долларов на юридические процедуры в погоне за тем, в чем, по моему глубокому убеждению, крупная компания не была по-настоящему заинтересована, — со вздохом признавал Поунмен, когда сага длиной в год подошла к концу. — К тому же мы оказались связаны по рукам и ногам. Когда мы сказали: «Эй, парни, мы скоро заключим сделку с крупной компанией», — многие группы, имевшие хоть какую-нибудь бумажку с нашей подписью, вдруг заявили: «Крупная розница, а? Так, значит, за следующий диск мы хотим не 5000, а 25 000 долларов».

Тем временем «Сони» сделала собственный шаг: летом она заключила контракт с доселе малоизвестной сиэтлской группой «Alice in Chains» («Алиса в цепях»), и Ник Терзо, ее агент по найму, открыто заявил: «Полагаю, что по состоянию на сегодня местный рынок уже опустошен. Ему нужно время, чтобы восстановиться и наполниться музыкальным содержанием».

«Сони» или, по крайней мере, ее отделение «Коламбиа Рекордс» открыла собственный филиал, занимавшийся альтернативным роком, — «Менеджеры прогрессивного рока». Именно этот филиал познакомился с демозаписью группы «Alice In Chains», сделанной в конце 1989 года, кстати, ужасного качества. Полгода спустя с группой был заключен контракт на выпуск семи дисков; еще через полгода ее дебютный альбом «Facelift» («Перелицовка») уже вошел в хит-парад, сингл «Man In The Box» («Человек в футляре») усиленно крутили по MTV, он был

выдвинут на премию «Грэмми». Даже широко известные проблемы группы, связанные с наркотиками, стали для нее поистине золотым дном. Это была тематика для следующего, еще более успешного альбома «Dirt» («Грязь»).

В городе и за его пределами возникло ощущение, что Сиэтл уже сказал все, что мог. Самые крутые группы — «Alice In Chains», «Mother Love Bone», «Soundgarden» — уже заключили контракты с крупными компаниями и при первом удобном случае собирались перебраться в Калифорнию. Джэк Эндино отметил наступившую перемену: «Мы были счастливы. Каждый занимался своим делом. Все мы старались свести концы с концами. Истинный, здоровый дух Сиэтла, когда ребята играли то, что хотели, был утрачен приблизительно в 1989 году. Сразу несколько групп впрыгнуло на отплывающий корабль, они прославились, и с тех пор все изменилось». Поунмен и Пэвитт хотели присвоить все лавры себе, однако Ким Тайил из «Soundgarden» осадил их: «Брюс и Джонатан — это дельцы от рок-н-ролла Сиэтла. Не с них началась эта музыка, они лишь изготовили для нее упаковку».

Глава пятая

В марте 1990 года «Нирвана» наконец начала записывать свой второй альбом в «Смарт Студиоз» с продюсером Батчем Вигом. «Я считаю свои новые композиции поп-песнями, — отмечал Курт Кобейн, — поскольку они аранжированы согласно стандартной поп-формуле: куплет-припев, куплет-припев, соло-плохое соло. На новом диске не будет «тяжелых» песен типа «Paper Cuts» или «Sifting». Это слишком скучно. Лучше найти классную музыкальную тему». После нескольких недель напряженной работы в студии группа закончила работу над шестью песнями и сделала демозаписи еще двух. Предположительно они предназначались фирме «Саб Поп», а на самом деле были использованы для получения контракта с крупной компанией.

Заигрывание «Саб Поп» с «первой лигой» подтолкнуло «Нирвану» к началу поисков творческих контактов за пределами Сиэтла. И это делалось не только ради денег. Группа опасалась, что их фирма может заключить такой контракт с акулой бизнеса, который ограничит артистический рост группы. «Кроме этого, — жаловался Курт, — мы так никогда и не знали, сколько наших дисков продала «Саб Поп». Мы не знали, как разошелся тираж «Bleach». Нас не очень удачно рекламировали. Спорим, что никто не сможет найти рекламу «Bleach»?»

Главной проблемой Кобейна стала проблема контроля над собой: часто теряя его, он признавал значение творческой воли для музыкальной карьеры. «Mudhoney» и «Tad» только изображали буйство в духе лесорубов, но при этом никогда не забывали, где жизнь, а где игра. С «Нирваной» дело обстояло иначе. Несмотря на то что Кобейн переживал пик своего творческого взлета, любое неблагоприятное стечение обстоятельств могло подтолкнуть его к краю пропасти. В мае во время концерта в клубе «Нью-Йорк пирамид» произошло нечто подобное извержению вулкана: аппаратура все время давала сбои, и какие-то умники в зрительном зале начали освистывать Кобейна. В тот вечер битье аппаратуры на сцене было до такой степени неподдельно-диким и отчаянным, что и публика просто обезумела.

На следующем концерте того же турне, совершаемого без вспомогательного персонала, однако с аварийным запасом наркотиков, припрятанным под приборным щитком микроавтобуса, Кобейн позаимствовал платье у одной из зрительниц и прыгал в нем по сцене с детским восторгом.

Закончив это турне, «Нирвана» вернулась в Сиэтл и узнала,

что сделка «Саб Поп» с «Коламбиа» сорвалась. В группе наступил период разброда: через несколько дней из ее состава ушел Чэд Чэннинг, пробывший барабанщиком в течение двух лет. «Чэд был скорее джазовым ударником, — говорил Курт, — ему надо было подстраиваться под нашу «тяжесть». У него это подстраивание выглядело неестественно». Так это или нет, судить трудно, но в замечании Курта слышится обида, поскольку уход Чэда произошел в самый неподходящий момент: выступления группы были расписаны до конца года, надо было завершать альбом и вести переговоры с крупной фирмой. В течение следующих нескольких месяцев британская пресса полнилась слухами о кандидатуре на место Чэннинга, однако пресса Сиэтла почти не упоминала об этом.

Прощание «Нирваны» с Чэдом совпало с шумным развалом еще одной американской гитарной группы — «Dinosaur Jr.», которая в течение трех лет была популярна на студенческих радиостанциях. Несколько раз встретившись с ней во время гастролей по клубам альтернативной музыки в Америке и Европе, Кобейн и Новоселич подружились с «динозаврским» лидером Дж. Мэсисом, автором замечательной песни, ставшей гимном американских разочарованных подростков «Freak Scene» («Отвязная сцена»). Предположение о том, что Мэсис вернется за ударную установку и станет одной третьей частью «Нирваны», вызвало шквал публикаций в британской прессе. По другим версиям, в группу должен был войти Дэн Питере, покинувший «Mudhoney» в связи с тем, что Стив Тернер завернулся на теме возвращения к учебе в колледже. Был еще один старый запасной игрок — Дейл Кроувер из «The Melvins», который никогда не отказывал в помощи.

В группу взяли Дэна Питерса, однако обязательства перед «Mudhoney» не позволили ему участвовать во многих летних концертах «Нирваны» на Северо-Западе Штатов. Он появился в группе при записи нового сингла. Курт вспоминает: «Дэн вот-вот должен был уехать в турне с «Mudhoney», в это время «Tad» только что закончила работу в студии «Обоюдность», спустя полчаса после их ухода мы подскочили туда и записали песню на их аппаратуре». Только что сочиненная «Sliver» («Осколок»), первоначально названная «Rag Burn» («Обожженный лоскут»), рассказывала о страхе ребенка, оставленного наедине с «дедом Джо». Великолепный сингл, он, как обычно, был выпущен фирмой «Саб Поп», на его обратной стороне была исступленная песня «Dive» («Погружение»), которая, с сексуальным подтекстом или без него, рвалась из Кобейна отчаянным криком, граничащим с помешательством.

Прослушав в августе композиции для нового альбома, записанные ими чуть ранее, Кобейн и Новоселич решили начать все сначала. Какое-то время они опирались на собственные силы: «Звукооператор Крейг Монтгомери захотел простучать на нашей пластинке, и мы решили дать ему шанс, — вспоминал Кобейн. — Но получилось хреновато. Правда, бесплатно, мы ничего не заплатили за запись». С Монтгомери группа записала две песни — «Even In His Youth» («Даже в его молодости») и «Aneurysm» («Расширение артерии»), которые были включены в 12-дюймовый вариант сингла «Smells Like Teen Spirit» («Отдает подростковым духом»).

Несколько недель рок-газеты были переполнены спорами о том, кто же будет барабанщиком во время турне «Нирваны» по Великобритании в октябре 1990-го; может быть, этого группа и добивалась. Дэн Питере все-таки вернулся в «Mudhoney», Новоселич и Кобейн объясняли это неспособностью играть достаточно громко. Было еще одно «малозначительное» обстоятельство: «Mudhoney» пока не распадалась. Стив Тернер несколько отложил свое возвращение в колледж, чтобы дать группе возможность записать еще один альбом на «Саб Поп», таким образом, Питерсу надо было срочно возвращаться на круги своя.

Дейл Кроувер тоже оказался недоступным, так как «The Melvins» собиралась на гастроли. Однако и на этот раз бывшие наставники «Нирваны» оказали ей мощную поддержку, познакомив Кобейна и Новоселича с идеальным новичком.

Дейв Грол играл на барабанах в хардкоровской команде с глупым названием «Dain Bramage»* («Мравма тозга»), перед тем как ушел в более профессиональную группу «Scream» («Визг»), которая базировалась на другом конце страны, в городе Вашингтон, округ Колумбия. «Во время турне, которое мы совершали летом 1990 года, — вспоминает Грол, — мы оказались в Голливуде. Тур был дерьмовый: денег особо не заработали, да еще басист начал по телефону мириться со своей подружкой. Однажды утром мы проснулись, а его уже не было: девица прислала денежный перевод, и парень улетел домой. Вот мы и застряли в Голливуде, где никак не могли найти басиста. Пока мы там торчали, я встретил Базза Озборна из «The Melvins», и он сказал мне: «Думаю, что «Нирвана» тебя возьмет — им нужен барабанщик». Они мне не звонили. Наоборот, я сам им позвонил».

* Brain damage — травма мозга (неправ, англ.). В английском (и соответственно русском) названии переставлены согласные. — Ред.

Кобейн позвал Грола в Сиэтл, где группа на один вечер

зарезервировала студию под репетицию. Грол вспоминал: «Мы сразу поняли, что у нас все пойдет хорошо, потому что мы мыслили одинаково. Им был нужен ударник, который бы мочил по-черному. С этого мы и начали. К тому же я мог подпевать Курту».

Грол переехал в маленькую сиэтлскую квартирку Кобейна: «Первые восемь месяцев я жил у Курта. Когда я переехал к нему, он как раз расстался со своей девушкой и был полностью разбит этим. Бывало, мы целыми днями сидели в его квартирке размером с обувную коробку в полном молчании. Шла неделя за неделей. Наконец, однажды вечером, когда мы ехали домой в микроавтобусе, Курт сказал мне: «Знаешь, я ведь не всегда такой».

В августе-сентябре 1990-го отношения между «Нирваной» и «Саб Поп» начали ухудшаться. Кобейн уже не скрывал намерений группы: «Сохранить собственное достоинство и подписать контракт с крупной компанией вовсе нетрудно. «Sonic Youth» прекрасно знала, на что шла. Я чувствую, что теперь и у нас достаточно опыта, чтобы справиться с этой задачей. Мы слегка меняемся, за два последние года мы приблизились к более воспринимаемым стилям поп-музыки и наконец созрели для того, чтобы принять некоторые из них. Мы решили, что неплохо бы нам пробиться на радио и попытаться немного заработать на этом».

Упоминание о «Sonic Youth» представляется мне очень важным. Неповторимая альтернативная группа из Нью-Йорка, постоянно разглагольствующая об андерграунде, вечно отвергающая любую коммерческую идею, уговорила-таки «Геффен» взять их к себе под крыло. Последней пластинкой группы перед подписанием контракта была весьма знаменательная «Daydream Nation» («Нация мечтателей»), которая соединила в себе все панковские прибамбасы ранних лет, со всеми их плюсами и минусами, и стала волнующим, завораживающим явлением альтернативной рок-музыки конца восьмидесятых годов. Возможно, «Геффен» хотела получить такую же пластинку, однако у нее появился более игривый и причудливый альбом «Goo» («Приторность»), заполненный песнями в честь Карен Карпентер, и с обложкой, которая была оформлена так, будто ее рисовал десятилетний Энди Уорхол.

Несмотря на то что «Goo» оказался совсем не тем, чего ждала от группы компания, «Геффен» поняла, что может удачно продать альбом. Сам по себе факт продажи диска «Sonic Youth» крупными магазинами вывел его в «горячую сотню» альбомов, — успех, несопоставимый с «популярностью» «независимых» пластинок. В результате тактических уловок «Geffen» первый сингл,

записанный группой на этой фирме, «Kool Thing» («Классная вещь»), без устали крутили все крупнейшие студенческие и так называемые альтернативные радиостанции. Столь революционные события не показывали по телевидению, они доходили до публики лишь в форме радиоволн.

Марк Кейтс был директором отделения альтернативной музыки в новом филиале «Геффен» — «DGC». «Мы заключили контракт с «Sonic Youth» за два года до выхода «Nevermind», — рассказывал он, — и Ким Гордон, басистка и главный «бизнесмен» команды, предрекла, что следующей группой, которую возьмет «DGC», то есть тогда еще «Геффен», станет «Нирвана». Поэтому я купил первую пластинку группы и несколько раз ее прослушал. Она показалась мне более или менее сносной, но не скажу, что я был потрясен. Я на самом деле никогда не был поклонником «жесткой» музыки. Не думайте, я не считаю, что музыка альбома именно такова, но он все же близок «жесткому» направлению. Потом я увидел их выступление, и только после этого песни «Нирваны» стали обретать для меня какой-то смысл. Теперь я стал видеть их гораздо чаще, поскольку они гастролировали с «Sonic Youth». Когда «Нирвана» выступала перед «Sonic Youth» в «Палладиуме», я просто оторвался. Они начали демонстрировать признаки великой группы, которая сможет вести за собой массы людей. Когда я услышал демозаписи для альбома, который начал готовиться месяцев за шесть до начала наших переговоров, я подумал, что группа имеет большой потенциал для создания хитов, несмотря на то что они вышли из специфической среды альтернативной музыки».

Несколько лет «Нирвана» пользовалась услугами местных менеджеров типа Сьюзен Силвер, которая «просмотрела» переход «Soundgarden» с «Саб Поп» на «SST», а затем на крупные фирмы. Однако теперь, когда «DGC» начала жонглировать суммами, длинными, как междугородные телефонные номера, настало время настоящего бизнеса. «Sonic Youth» порекомендовала группе своего менеджера Дэнни Голдберга из компании «ГолдМаунтин Энтертейнмент», и «Нирвана» согласилась. Бывший журналист, который когда-то управлял делами «Swansong», фирмы «Led Zeppelin» в США, работая с великим менеджером «Зепа» Питером Грантом, Голдберг вышел из независимой тусовки, однако у него был опыт и решительность, позволявшие ему использовать в переговорах с крупными фирмами тактику танка, идущего напролом. Голдберг оказался идеальной нянькой для «Нирваны», которая пыталась нырнуть в мир соглашательства.

Тем временем «Саб Поп» развивала бурную деятельность. Почувствовав, что самый умненький ребеночек ускользает,

Джонатан Поунмен вспомнил о кодексе чести: «Существует еще и этическая сторона вопроса, я заключил соглашение, и я не хочу, чтобы меня надули. Я не говорю, что «Нирвана» непременно хочет меня надуть, но рано или поздно ребятам придется поговорить с нами и заключить сделку. Я просто возмущен их нежеланием общаться».

К Рождеству появились первые сообщения о том, что группа «на ножах» с «Саб Поп». А неделю спустя стало известно о контракте «Нирваны» с фирмой «DGC». Кажется, никто не остался внакладе: «Нирвана» выцарапала соглашение на два альбома и получила 250 000 долларов аванса (в независимой тусовке вскоре поползли слухи о сумме в три или четыре раза больше); «Саб Поп» отхватила 70 000 долларов компенсации за прекращение контракта с группой; кроме того, Пэвитт и Поунмен получали 3 процента от будущих прибылей с продажи пластинок «Нирваны» плюс право поставить фирменный знак «Саб Поп» на каждом диске. И еще одно незначительное добавление: «Саб Поп» настаивала, чтобы «Нирвана» выпустила на фирме еще один сингл, для которого была нужна песня.

Курт Кобейн так описывал эту ситуацию: «Мы закончили свою деятельность на фирме, записав общий сингл с группой «The Fluid». Я не очень хотел, чтобы эта пластинка вышла. Я позвонил Джонатану на «Саб Поп» и попросил его не выпускать диск. Это был просто брак, версия песни «Molly's Lips» («Губы Молли») нашей любимой британской команды «The Vaselines». Сама песня хорошая, но исполнение никуда не годилось. Однако этот сингл стал частью нашего выкупа».

«DGC» оказалась классной фирмой, — рассказывал Крис Новоселич, когда его попросили подтвердить уход группы в крупную компанию. — Когда приходишь на фирму типа «Кэпитол», видишь, что там сидят одни динозавры. Они вообще не способны врубиться в нашу музыку».

«На «DGC» работают молодые сотрудники, — добавлял Кобейн. — Они разбираются в андерграунде».

Хотя Кобейн и настаивал: «Панковская этика для меня важнее всего», панк-тусовка пришла к выводу, что «Нирвана» попросту «продалась». Начнем с того, что хардкоровское братство не доверяло «Sonic Youth»: уж больно они артистичные, сатирические, недостаточно страстно защищают идеологию панка; «Нирвану» тусовка считала детками, вырванными из рук их андерграундовской мамочки дядями, которые пообещали проказникам сладкую конфетку. Рассуждения о рознице, широком распространении музыки мало что значили для панковского сообщества, с подозрением относящегося к

привлечению массового зрителя. Гораздо лучше играть для верноподданных, а еретики пусть ищут свою нирвану.

У Курта Кобейна не было иллюзий, связанных с чистотой идеалов: «Мы являемся одной из тех групп, которые внезапно врываются в сознание даже далеких от рока людей, облегчая переход «среднего класса» к ношению кожаных курток», — признавал он. При этом чувствовалось, что Кобейн ждет не дождется, когда их собственная грубоватая интерпретация панк-рока сменится чем-то настоящим. Он и «Нирвана» получили стопроцентную гарантию свободы действий на «DGC», а остальное, считал Кобейн, приложится.

Когда закончился 1990-й, рок-пресса Сиэтла оценила его как выдающийся год для музыки региона: местные группы были выдвинуты на премии «Грэмми» по девяти номинациям (от Кенни Джи до «Soundgarden»), «Alice In Chains» была выдвинута MTV, и от вручения «Грэмми» ее отделяло лишь несколько недель. Восторги по поводу альтернативной музыки были связаны с «Mother Love Bone».

«Я готовился к этому всю свою жизнь!» — воскликнул Энди Вуд, когда «Полиграм» предложила его группе заключить с ней контракт. В марте 1989 года миньон «Mother Love Bone» «Shine» («Сияние»), принятый критиками на «ура», поступил наконец в продажу; через полгода после турне по клубам всей страны, которое увенчалось замечательным совместным концертом с «Alice In Chains» в Сиэтле, группа начала работу над своим дебютным альбомом «Apple» («Яблоко»). Однако Эндрю Вуд вновь сел на героин. Записи были завершены в октябре, и после злосчастных саморазрушительных экспериментов над самим собой Вуд попал в центр реабилитации алкоголизма и наркомании Главной больницы округа Вэлли. Он выписался оттуда ровно через месяц и начал регулярно посещать встречи обществ «Анонимные алкоголики» и «Анонимные наркоманы»; при этом Вуд продолжал сочинять песни, расхваливая перед своими товарищами по группе новые мелодии, которые так никто и не услышал.

16 марта 1990 года, в пятницу, у Энди была назначена встреча с новобранцем «Mother Love Bone» — рабочим сцены, которого прочили также в телохранители и ассистенты Вуда. Энди не пришел на встречу. Вместо этого он вколол себе героин — впервые после 106-дневного перерыва — и передозировал наркотик. В 10.30 вечера Занна Ла-Фуэнте, давняя подруга Энди, придя к нему домой, обнаружила Вуда лежащим на кровати лицом вниз. Он был без сознания, на сгибе руки виднелся след от неаккуратно сделанного укола, лицо посинело, вокруг рта

запеклась кровь. Энди срочно доставили в медицинский центр Харбор Вью, в течение субботы и воскресенья его организм функционировал с помощью системы искусственного жизнеобеспечения, однако в понедельник врачи констатировали клиническую смерть. Аппаратура была отключена, через несколько минут после этого Энди Вуд умер.

Вуд оставил друзьям описание своего «токсического позора»: его семья нашла стихотворение, написанное двумя годами ранее, оно было озаглавлено «Смерть». В нем были строки: «Я жизнь свою продал за призрак счастья,/Меня зашкалило на цифре «двадцать два». Он ошибся на два года. Ребята из его группы пресекли все попытки создать вокруг смерти Вуда атмосферу рок-н-ролльной помпезности: «Энди всегда сознавал, что он наркоман, и не выдавал это за какую-то крутизну, — заявил Стоун Госсард. — Он очень стыдился этого».

«Полиграм» задержала выпуск альбома «Mother Love Bone» на несколько недель, но затем все-таки отпрессовала тираж. Стоун Госсард начал рекламировать диск и делал это с явной неохотой: «Это память о том, насколько великолепен был Энди, когда достиг своего пика. Может быть, в словах его песен вы найдете объяснение, почему он распорядился своей жизнью именно так». Однако мечты кончились: «Mother Love Bone» больше не существует. Группа с этим названием теперь уже не имеет смысла. Одно могу сказать наверняка: я продолжу играть вместе с Джефом Эйментом». Так и произошло на самом деле.

Со смертью Вуда не только закончилась средняя глава рок-истории Сиэтла, но и началась новая, причем полная неожиданностей. Наркотики настолько прочно вошли в рок-культуру, что о них даже не вспоминали. Разве только тогда, когда кто-нибудь погибал от их действия. После смерти Вуда «Rolling Stone» опубликовал высказывание одного из знатоков сиэтлской тусовки: «На Северо-западе безраздельно господствует героин. В этом городе есть что-то чрезвычайно мрачное». Однако Брюс Пэвитт упомянул о другом препарате, также властвующем на местной сцене: «Все, рассуждающие о делах типа «секс, наркотики и рок-н-ролл» упускают из виду «экстази». Я сам всегда хожу на концерты под кайфом «экстази». Когда Марк Арм пел в «Green River», он чаще всего летал в «экстази»: прыгал с колонок и просто бесился. Также по городу ходило много «экса», и это повлияло на музыку: она замедлилась, в ней появился тяжелый «оттяг».

Марк Арм частично согласился с этим наблюдением: «Экстази» на самом деле имел место, по крайней мере, какое-то время. Мы все баловались этой фигней, но я, например, и близко

не подошел к состоянию Брюса».

Героин, «экстази», ЛСД в микроавтобусе «Нирваны», «травка», о которой охотно заявлял Мэтт Камерон как о неотъемлемой части стиля группы «Soundgarden», одурманенное наркотой новое поколение музыкантов, эти «офигенно-восхитительные волшебные грибы» города, не могли не вызывать обеспокоенность прессы суровой правдой жизни, скрытой за фасадом мишурных рассказов о рок-н-ролльной тусовке Сиэтла. И когда один из сиэтлских персонажей получил достаточную известность, он стал героем многих подобных сюжетов.

Глава шестая

В тот вечер, когда «Зал Славы» рок-н-ролла проводил свой ежегодный фестиваль в Филадельфии, американцы начали бомбардировку Багдада, разыграв таким образом трагический фарс под названием «Война в Персидском заливе». На той же неделе «Нирвана» начала работу над своим дебютным альбомом на фирме «DGC». «Когда мы поехали на запись, — вспоминал Новоселич, — меня охватило ощущение, что мы — против них. То есть всех этих людей с промытыми мозгами, размахивающих флагами; я просто ненавидел их. И такие вот раскупили нашу пластинку! А я думал про себя: «Вы же в нее совсем не врубаетесь».

До восторгов массового слушателя еще лежал путь длиной в девять месяцев, но Курт Кобейн уже готовился к компромиссу: «Батч Виг станет нашим главным продюсером. Но несколько песен будут коммерческими, и для них мы возьмем других продюсеров. Я имею в виду Скотта Литта и Дона Диксона».

В нем уже говорил не представитель андерграунда, а человек, имевший смелость или (наглость?) уподобить свою группу Иоанну Крестителю, указующему путь, по которому должен последовать альтернативный рок. Обращение к Литту и Диксону прояснило стратегию «Нирваны»: оба они продюсировали группу «REM», и, хотя у них были разные подходы, оба имели большой опыт производства «жестких» пластинок, которые нравились как критикам, так и студенческим радиостанциям и при этом были достаточно «отполированными» для хит-парада.

Однако запись «Nevermind» была сделана Вигом в студии «Саунд Сити» (Ван Нейс, штат Калифорния). Выбор места записи был знаменателен сам по себе: «Геффен» хотела контролировать весь процесс записи диска и связанные с ним расходы. Диск «Bleach» обошелся всего в 606 долларов; на пять недель работы над «Nevermind» ушло 100 000 долларов, около 30 процентов из них (включая расходы) составила доля Батча Вига. (Потом, когда альбом стал «платиновым», он пересмотрел свой гонорар.)

«Эта группа пришла из панка и гранджа, — охотно разъяснял Виг. — Однако Курт обладает замечательным чувством мелодии. Он сочиняет прекрасные мотивы. И это при том, что своим голосом он может выразить страсть, неистовство, замешательство». Этот контраст мелодизма и неистовства Виг сумел передать и при записи. «Мне хотелось создать ощущение непринужденности», — объяснял он, однако похоже, Ваг не понимал, что старание быть непринужденным отвергает саму

возможность непринужденности. С самого начала «Nevermind» планировался как коммерческий альбом. Волнения насчет «социальных последствий» можно было отложить на потом.

Кобейн привез с собой демозаписи 1990 года, скоропалительно сделанные на «Саб Поп», их аранжировки остались почти без изменений. Другая часть альбома была создана в «Саунд Сити». Дейв Грол рассказывал: «Все начинается с Курта, у которого рождается рифф. Мы приходим в студию и начинаем наигрывать его. Крис и я просто пытаемся подыгрывать. Мы устраиваем джэм до тех пор, пока из него не начнут выскакивать куплеты и припевы. Композиции обычно рождаются из джэма, а не в процессе так называемого сочинительства».

Кобейн описывал «творческий процесс» гораздо проще: «Развалившись на диване в комнате отдыха студии, мы целыми днями глотали сироп против кашля и виски «Джэк Дэниэлз» и время от времени царапали тексты». Теперь понятно, на что ушли 100 000 долларов…

Результатом этого творческого процесса стали две наиболее популярные песни альбома: «Smells Like Teen Spirit» («Отдает подростковым духом») и «Come As You Are» («Будь таким, как ты есть»). «Подростковый дух» (в названии было использовано название дезодоранта для молодежи) Виг сразу выбрал для сингла («Я просто оторвался, слушая ее. Я прыгал по всей комнате»). Однако несмотря на монументальный заголовок, текст песни довольно беспорядочен, что, впрочем, типично для Кобейна: как и во многих его песнях, слова представляют собой беспорядочную стенограмму случайно подслушанного диалога. Только припев проясняет, что один из его участников — массовый зритель: «Вот мы здесь./Развлеки нас,/Я тупица/И заразный» — уже почти видишь ныряющих со сцены ребятишек.

Смысл «Come As You Are» был еще более неясным: Кобейн позволил своему голосу заполнить абсолютно пустые фразы каким-то ему одному ведомым смыслом, чтобы любители покопаться в словах попытались расслышать то, что можно было разобрать в промежутках между всплесками рева гитар. Похоже, что более всего песня выражала смутную тревогу: припев звучал расслабляюще-напряженно, словно призывал всех услышавших его собраться воедино.

«Когда я сочинял эти песни, то я не знал, что хочу ими сказать, — признавался Кобейн в конце 1992 года. — Даже и мысли не допускаю, чтобы как-то их разобрать и объяснить». Джонатан Поунмен так объяснял отказ Курта прокомментировать собственные песни: «Нирвану» все чаще начали воспринимать неправильно. Никто не слушает того, о чем группа пытается

сказать. Темы и слова песен кажутся бессмысленными. На самом деле ребята ищут контакт с людьми и говорят: решение за вами, скажите, что же нам делать?»

Однако Кобейн не мог скрыть того, что он хотел высказать в двух своих выдающихся песнях. Первой из них была «Polly» — страшный диалог замешательства и паники, написанный с точки зрения насильника; второй «Something In The Way» («Нечто на пути»), где прямо говорилось об абердинских переживаниях Кобейна, когда он спал под мостом, ведущим в Космополис, и старался понять, почему родной дом перестал быть ему домом. «Я прогнал всех фанов и отключил все телефоны в студии, — говорил Батч Виг. — Когда Курт записывал эту песню, он вдруг стал таким открытым и уязвимым. Все просто затаили дыхание». Альбом завершался акустическим фокусом Кобейна, поскольку диски (кроме первых нескольких тысяч экземпляров) обрушивали на слушателя какофоническую композицию «Endless Nameless» («Бесконечная безымянная») после десятиминутной тишины, — подобная выходка возможна только на компакт-диске.

После окончания работы в студии «Нирвана» вновь вышла на гастрольную тропу и сначала выступила перед группой «Sceaming Trees» в Ванкувере, а затем начала готовиться к серии фестивальных концертов в Европе с группой «Sonic Youth». Тем временем в Сиэтле ширилась пропасть, разделяющая добившиеся широкого признания группы «Alice In Chains», «Soundgarden», «Mother Love Bone», с одной стороны, и все более отчаивающуюся независимую тусовку — с другой.

Несмотря на приличные отступные, уход «Нирваны» из «Саб Поп» нанес серьезный удар по финансовому положению фирмы. Она потеряла свой наиболее привлекательный товар, с уходом группы растаяли надежды на договор о розничной продаже с крупными компаниями. Тем не менее фирма продолжала выпускать классные диски, в первую очередь синглы групп «L7», «Babes In Toyland» («Детки в стране игрушек») и «Dickless» («Бесчленовые»), при этом все чаще музыканты стали рассматривать «Саб Поп» только как первую ступень карьеры, бюро, раздающее пропуска в андерграунд, которыми затем можно было размахивать перед менеджерами крупных компаний.

Появились отчетливо выраженные признаки отчаяния. Пэвитт и Поунмен существовали только за счет скудных доходов от подписки клуба синглов «Саб Поп»; теперь они начали предлагать магазинам эксклюзивные тиражи своих синглов, тем самым приводя в бешенство подписчиков, чрезвычайно ценивших свое положение владельцев редких дисков, и розничных торговцев, которые переживали набеги покупателей одного альбома, в то

время как сотни других пылились на полках.

Затем пошли неудачи: скандал с обложкой для диска группы «Tad», разбирательство с «Пепси-колой», провал диска «8-Way Santa». В то время как пресса Сиэтла взахлеб писала о шестизначных авансах «Нирваны» и прочих везунков, «Саб Поп» начала рассылать своим кредиторам футболки с надписью: «Что вам больше понятно во фразе «У нас нет денег»?»

«В течение последних нескольких лет мы находимся в состоянии метеоритного падения: мы тратим, тратим и тратим», — извинялся Поунмен, когда «Саб Поп» увольняла своих давних сотрудников, разрывала соглашения с местными независимыми, порождая слухи о своей неминучей кончине. «Я не знаю, каким образом независимые торговые фирмы могут продолжать свой бизнес, — добавил Поунмен чуть позже. — Стоимость продукции, которую мы продаем, невелика. У нас безумные телефонные счета, счета за упаковку товаров, их транспортировку, издержки по зарплате. Мы почти ничего не зарабатываем. Время от времени парень, который вел у нас бухгалтерию, подавал сигналы бедствия, но мы с Брюсом надеялись на будущие прибыли, поэтому не обращали на это внимания».

Стали появляться статьи о том, как люди приходят на работу и обнаруживают свои кабинеты запертыми, а «посвященные» начали разоблачать миф и Пэвитте и Поунмене. Дэниэл Хауз, который прежде возглавлял торговый отдел «Саб Поп» и одновременно управлял своей фирмой «C/Z» обвинял Брюса и Джона в заносчивости: «Нет иных причин для такого быстрого падения, кроме как их бесконечных трат.

Не стоило иметь золотые карточки «Американ Экспресс» и дважды в день ходить с ними в рестораны. Не надо было так бестолково и часто летать по всему миру». Сам Хауз видел себя их преемником в роли отца независимых Сиэтла: «Я намереваюсь создать картель Северо-Запада, куда войдут некоторые фирмы, и по-настоящему разумно им управлять. Так было при мне на «Саб Поп», однако у нас будет меньше сотрудников».

«Саб Поп» спасло то же, что положило начало мифу о ней: сотрудничество с группой «Mudhoney». Третий альбом группы «Every Good Boy Deserves Fudge» («Каждому хорошему мальчику — по ириске»), стоимость работы над которым в 8-дорожечной студии составила лишь 2000 долларов, разошелся достаточно хорошо и тем самым облегчил бремя долгов фирмы. Группа подбросила несколько щепоток поп-музыки в свой традиционный гаражный замес, и альбом стал наиболее популярным диском «Саб Поп», правда, тираж его не достиг тиражей крупных

компаний.

Однако спустя три месяца после выпуска диска «Mudhoney» решилась на неслыханное: переход на крупную фирму. Поунмен вынужден был признать это: «По-моему, группа хочет заключить контракт с «Геффен» просто потому, что туда ушла «Нирвана». Но на самом деле в начале 1992 года «Mudhoney» подобрала «Reprise». Еще через год за ней последовала группа «Tad». Таким образом с фирмой «Саб Поп» расстались все группы, которые когда-то прославили ее.

Уехав в турне по клубам Европы летом 1991-го, «Нирвана» пребывала в ожидании выхода «Nevermind». «Геффен» подвергла сомнению оформление обложки альбома (младенец, который плывет под водой за долларовой бумажкой, висящей на крючке) — и отнюдь не по политическим мотивам, а просто потому, что на фотографии хорошо просматривался пенис мальчика.

Еще одна схватка с компанией шла за сингл: «Геффен» требовала, чтобы в него вошла абсолютно приглаженная песня «Lounge Act» («Диванный акт»), однако продюсер и группа настаивали на «Teen Spirit». «Геффен» могла либо уступить, либо вообще аннулировать контракт; поэтому компания молчаливо уступила.

Турне с «Sonic Youth» было зафиксировано на видеопленку, если можно так выразиться, о намеренно антипрофессиональном 95-минутном фильме, снятом Дейвом Марки с помощью ручной видеокамеры. Фильм был выпущен в прокат слишком поздно, в начале 1993 года, под сомнительным названием «1991: год прорыва панка». Он довольно точно отражает сумбурность этого турне и самоупоенность его участников, однако не дает Курта Кобейна крупным планом.

Среди прочего фильм запечатлел эпизод, когда Курт бьется головой о стойку динамиков, а также мимолетную встречу гитариста «Нирваны» с лидером другой «неспокойной» группы под названием «Hole» («Дыра»). Эту группу возглавляла некая Кортни Лав: пару видели вместе на концерте «Butthole Surfers» в июне, однако именно европейский романтический воздух превратил их отношения в нечто, очень похожее на любовь.

Выяснилось, что они уже встречались в середине восьмидесятых годов, когда Лав жила в Портленде, штат Орегон, первом крупном городе после Сиэтла, расположенном вниз по океанскому побережью. «Тогда у нас не возникло никаких эмоций по отношению друг к другу. — вспоминала Лав. — Это было что-то вроде: «Придешь ко мне?» — «Возбудишь его?» — «Пошел на…». В таком роде». Встретив Лав снова, Кобейн услышал

«гнусные сплетни», что она точная копия Нэнси Спанджен. «Поэтому я обратил на нее внимание».

О Кортни Лав всю жизнь рассказывали разные истории, часто — небылицы. Будучи приемной (или родной) дочерью Хэнка Харрисона, рабочего сцены группы «Grateful Dead», затем написавшего книгу о своих путешествиях с ней, Кортни находилась под гнетом рок-н-ролльных мифов с самого раннего детства. Есть байки о том, что в 1969 году в возрасте трех лет она побывала в Вудстоке, в фильме ее можно рассмотреть на плечах у одного из братков «Dead»; родители приучили ее к ЛСД в дошкольном возрасте. Нельзя представить более идеального начала жизни для дочери рок-н-ролла.

«Меня много возили с места на место, — говорит Лав о последующих годах своего детства. — Моя семья очень разобщена. Мать живет особняком. Мой настоящий отец-ненормальный. Единственный хороший человек в семье — мой отчим. Однако он не очень-то пекся обо мне, и я все время находилась в детских учреждениях. Четыре года я прожила в детском доме, три — в интернате. Я была очень одинокой. Я была странной. Но потом я встретила Пэтти Смит. Она спасла мне жизнь».

Лав также говорила о себе: «Меня взрастили белые подонки, которые считали себя хиппи». Часть своего детства она провела в Портленде, где, по словам Лав, ей давали наркотики, чтобы укротить ее неугомонную натуру: «Когда я была маленькой, мне давали ридилин, это препарат для гиперактивных детей. Одни от него смирели, другие начинали буйствовать. Мне повезло, я из буйных».

В середине семидесятых годов Лав переехала с матерью в Австралию, а затем в Новую Зеландию. Она жила в фургончике (как и Курт, странно, не правда ли?), мать ее дважды выходила замуж за черных. Девочка была арестована при попытке украсть футболку с изображением группы «Kiss» из универмага «Вулворт», за это ее отправили в детскую колонию. («Там я многому научилась. Честно говоря, я в это дело въехала. Это не сломало меня».) Достигнув пятнадцати лет, Лав начала заниматься стриптизом. Она «увлекалась спортом и била разных людей». Она жила в одной квартире с Лидией Ланч, Она улетела в Японию и танцевала там в барах. Она ходила в одну школу с Томом Крузом и Чарли Шином. Она сожительствовала со своим врачом-педиатром. Она существовала на пособие по соцобеспечению. Она сбежала от матери. Она не разговаривала с отцом. Она породила многоликую легенду о Кортни Лав.

Наконец, в ее жизни произошли положительные сдвиги: в

1982 году на деньги, заработанные в Японии, Кортни приехала в Ливерпуль. В возрасте шестнадцати лет она уже тусовалась с бродягами рока Северной Англии: Лав постоянно видели в компании Джулиана Коупа, она подралась в баре с Питером Бернсом, подвигнула группу «Teardrop Explodes» на сингл «When I Dream» («Когда я мечтаю»). «Просто потому, что меня видели с Джулианом, — вспоминала Кортни три года спустя, — все решили, что мы были любовниками». Коуп ждал десять лет, прежде чем вынес собственный вердикт. В октябре 1992-го он выступил в музыкальной прессе с нападками на многое, включая мисс Лав. «Освободите нас от подобий Нэнси Спанджен, зацикленных на героине, которые прилипают к нашим величайшим рок-группам и иссушают их мозги», — заявлял он, расписываясь в неуемной зависти к одной из своих бывших протеже, которая стала более известной, чем он сам.

Из Ливерпуля Лав вернулась в Портленд. В течение нескольких лет она зарабатывала на жизнь стриптизом: «Это было абсолютно нормальной работой, каждая девчонка из рок-группы занимается ей, чтобы заработать на гитары и уселки». Она познакомилась с другими девушками, которые хотели стать звездами рок-н-ролла-Кэт Бьелланд и Дженнифер финч. В 1984 году эта троица сформировала группу «Sugar Baby Doll» («Мы носили передники и играли на 12-струнных «рикенбакерах» — это было кошмарно»).

«Дженнифер и мне это не понравилось, — вспоминает Кэт о той попытке подражания «The Bangles». — Мы хотели играть панк-рок. Кортни считала, что мы свихнулись. Тогда она ненавидела панк». Как бы там ни было, Финч познакомила Лав с культовым кинорежиссером Алексом Коксом, который готовился к съемке «мыльной» рок-драмы «Сид и Нэнси». «Он встретил меня, обвил одной рукой и сказал, что я — самое соблазнительное создание, которое он видел. Он навязывал меня всему миру. И представьте, это происходило, когда я, по моему мнению, была слишком полной», — зардевшись, говорила Кортни.

К возмущению Джулиана Коупа, Лав не получила роль Нэнси Спанджен в фильме Кокса (да и у Курта не было шанса побыть Сидом). Вместо этого Кортни сыграла эпизодическую роль девушки-панка; в следующем фильме Кокса — «Прямиком в преисподнюю», пародии на вестерн, ей досталась более крупная роль, которая принесла Лав настоящую известность.

«Этот фильм — о сексуальном напряжении, — объяснял Кокс на съемках. — Вот 750 парней, живущих в городке, где только пять женщин. Никому не удается ни с кем переспать. Здесь речь идет о культе мужиковости. Сексуальные роли спутались, и

вообще все пошло к чертям собачьим. Почему бы парням не стать плаксами, а женщинам не плеваться и жевать табак? Женщина — это не застывший образ. Она круче мужчины».

Сформулировав таким образом всю антисексистскую этику гранджа, Кокс дал Кортни роль Велмы, которую сама актриса описала так: «Белая подоночная беременная стерва, тупая деревенщина, рожденная от кровосмесительного брака, она увлекается приворотами и колдовством. Она обожает интриги». В свои 20 лет Кортни уже была неплохой характерной актрисой.

Фильм был снят на южном склоне гор Сьерра-Невада в Испании. Поскольку основное внимание репортеров привлекали звезды — сменившие амплуа рокеры Элвис Костелло, группа «The Pogues» и Джо Страммер, Кортни Лав всячески старалась выпятиться. Одному репортеру она заявила, что чувствует себя, как «вспаханное поле», другому — что ей пришлось пробиваться к роли, занимаясь сексом со всей съемочной группой, по очереди, переспав с «режиссером, главным оператором, помощником режиссера…».

«Я была асексуальна, — признавалась она в 1992 году. — Говорили, что мы с Алексом стали парой и этим объясняется его интерес ко мне. Тогда я ни с кем не спала. Я была толстухой, а когда ты толста, к тебе никто не клеится. Ты лишена власти над мужчинами».

Однако Кортни прекрасно понимала, что такое известность. Ее интервью в Испании демонстрируют, как она шла к созданию легенды Кортни Лав, которая существует и по сей день. Вернувшись в Штаты, где фильм с треском провалился, Кортни пересмотрела свое отношение к рок-н-роллу. Между съемками «Сида и Нэнси» и «Прямиком в преисподнюю» они с Кэт Бьелланд съездили в Миннеаполис и там открыли для себя группу «The Replacements», чья песня «Unsatisfied» («Неудовлетворенная») стала гимном двух подружек.

Снова приехав в Миннеаполис, Кортни вошла в состав группы Кэт «Babes In Toyland». Вскоре она рассорилась со своей приятельницей: «После того как Кэт выкинула меня из моей собственной группы, — вспоминала Лав, — я впала в депрессию. Я вернулась в Портленд, собираясь до конца своих дней проработать стриптизершей и никогда больше не играть в группе. Но однажды я услышала диск «Mudhoney» «Touch Me I'm Sick» и была спасена. Я знала, что и у меня получится такой же кричащий вокал».

Кортни на время осела в Нью-Йорке, где пробовалась на фильм «Последний поворот на Бруклин» и играла роль Джин Харлоу в часто запрещаемой пьесе Майкла Мак-Клюра «Борода».

Не найдя себе подходящей группы, она снова занялась стриптизом. Случайно услышала диск «Sonic Youth» «Sister». Год спустя вернувшись в Калифорнию, Лав поместила в газете «Recycler» следующее объявление: «Я хочу образовать группу. Я уважаю «Big Black», «Sonic Youth» и «Fleetwood Mac».

Среди ответивших была барабанщица Кэролайн Рю (ее рассказ о детстве, проведенном в фургоне, вызвал симпатии Лав), басистка Джилл Эмери и гитарист и единственный мужчина команды Эрик Эрландсон. Лав нарекла свою группу «Hole», при каждом удобном случае утверждая, что название пришло из пьесы Еврипида «Медея» («она посвящена внутреннему стержню»). Название, конечно, имело сексуальный подтекст.

Как-то походя Лав вышла замуж за Джеймса Морленда, солиста лос-анджелесской панк-группы «The Leaving Trains» («Уходящие поезда»), который любил переодеваться в женское платье. Песни этой группы слегка отдавали затхлым душком сексизма, что не особенно воодушевляло Лав. Единственное достоинство свадьбы заключалось в том, что она состоялась в Лас-Вегасе. Но и эта пошлость способствовала тому, что легенда стала набирать дополнительные очки.

Скорее прихоть, нежели судьбоносное решение, этот брак был забыт уже через несколько дней; о нем вспомнили только тогда, когда его надо было расторгнуть, чтобы Лав могла выйти замуж за Курта Кобейна.

В июле 1990 года группа «Hole» выпустила свой первый сингл «Retard Girl» («Отсталая девушка»). Всем своим существом, начиная с двусмысленной образности (это странное фото на обложке символизирует невинность или тонко намекает на растление малолетних?) и кончая музыкальными всплесками первобытной страсти, сингл заявлял о появлении в роке нового незабываемого голоса. Выпуск сингла также совпал (или не совпал, если не считать Кортни Лав катализатором процесса) со «взрывом», выплеснувшим на музыкальную сцену новые женские панк-группы.

Постепенно Лав и когорты ее соратниц поняли, что они вступили на тропу, уже проторенную в постпанковкие времена. Вдохновленные панк-группой «The Slits» («Щели»), британские команды «The Raincoats» («Дождевики»), «Girls At Our Best» («Девушки с лучшей стороны»), «The Au Pairs» («Золотые пары») и «The Delta Five» («Пятерка дельты») поставили женщин в равное с мужчинами положение на рок-сцене, где мужские и женские стереотипы все еще противопоставлялись. Впервые девушки могли создавать музыку, не находясь в рабстве у так называемого «женского наследия» и при этом не копируя мужской рок.

Неудивительно, что Курт Кобейн вернулся к забытым синглам конца семидесятых — начала восьмидесятых именно в начале девяностых годов, когда вторая волна женских рок-групп накатилась на комфортабельный мейнстрим.

Выражение «фокскор» придумал Терстон Мор, комедиант-переросток из «Sonic Youth», назвав таким образом женский рок образца 1990-го. «Это — наше будущее, — разглагольствовал он. — Любая девчушка-рокер взбодрит эту загнившую музыку. Парни играют рок только потому, что этого хотят девчонки. Сама концепция рок-н-ролла была создана девчонками, которые хотели, чтобы парни их развлекали и удовлетворяли. В прошлом рока было время, когда парни переодевались в девчонок, и это называлось глэмом. Они пытались приблизиться к девчачьему оригиналу. Парни с накрашенными глазами, с помадой на губах носили обтягивающие брюки. Теперь, наконец, новое поколение девчонок берет в свои руки свое же дело».

Трудно решить, против чего здесь следует возразить в первую очередь: притворного косноязычия пассажа Мора, банальности его суждений или сексизма термина «фокскор». Однако это название прижилось, и вскоре британская пресса, в особенности «Sounds», которая обзавелась списком своих любимых американских «бейбов новой волны», начала превращать женщин-рокеров в экзотических героинь шустрых статеек.

Целый ряд групп — «Hole», «Babes In Toyland», «L7», «Dickless» (последние три работали с «Саб Поп»), «STP», «PMS» и «Lunachicks» были объединены в движение «новой музыки». К Рождеству 1990 года «Melody Maker» называл их всех «викскор» («стая стервятников»), и трудно придумать название более удачное. К тому времени внимание прессы привлекали «Hole», «Babes In Toyland» и «L7».

Год или два газеты не могли понять, что же связывает эти три группы, начисто забыв «Suger Baby Doll». Лав создала «Hole», Кэт Бьелланд возглавила «Babes In Toyland», а Дженнифер Финч, их подруга из Портленда, сформировала группу «L7». Кэт опровергала разговоры о движении: «Вдруг образовались и другие женские группы, что было классно, но движения под лозунгом «Вся власть — нашим сестрам!» все-таки не возникло. Мы — это три сильные личности, которые родились в женском обличье».

Далее она утверждала, что «Babes In Toyland» играет «веселую подростковую» музыку, однако когда в 1990 году группа отказалась от любительщины времен первого диска «Spanking Machine» («Автошлеп») и записала альбом «To Mother» («Посвящается матери») с этаким горько-сладким привкусом, их феминизм стал очевиден. В 1992 году группа выпустила еще один

мощный альбом «Fontanelle» («фонтанчик»), но к тому времени прессу больше интересовало, что сказала Кэт о Кортни в интервью журналу «Vanity Fair». К концу того года «Babes» распалась (как было сказано, на время), и Кэт со своим мужем Стюартом переехала в Сиэтл, где пара планировала выступать дуэтом под названием «Кэтстью».

Группа Дженнифер Финч «L7» намеренно избегала феминистских стереотипов. Ее стихией была распущенность: рекламная кампания была построена на описании «оргии секса и наркотиков, длившейся целый месяц», в ходе которой беззащитные мужчины лишались своего здоровья и потенции, а затем выбрасывались как ненужный хлам, поскольку находились новые жертвы. Недаром группа начала с песни «Bite The Wax Tadpole» («Откуси восковой головастик»). «Мы образовали «L7», значит, можем трахаться!» — взвизгивала Сьюзи Гарднер, и мужчины убегали прочь, до самой канадской границы.

В то же время «L7» энергичнее других групп фокскора поддерживала движение за права женщин. Среди ее ранних записей была песня «Miss 45» — о женщине, которая начала заниматься проституцией, чтобы найти своего насильника и отомстить ему; в песне «Diet Pill» («Таблетка для диеты») рассказывалось об издевательствах мужа над женой. В конце 1991 года группа основала движение «Рок за выбор» и организацию «Фонд женского большинства», их поддержали «Нирвана», «Hole», «Pearl Jam» и даже «Aerosmith», которые дали благотворительные концерты. «Получилось так, что мы — феминистки, но не это является основной характеристикой группы», — заявила гитаристка Донита Спаркс, однако деятельность команды свидетельствовала об обратном. Как бы там ни было, «L7» выдала самые гранджевые в Америке альбомы — «Smell The Magic» («Вкуси волшебство»), к которому прилагался плакат, выполненный с замечательным вкусом, и «Bricks Are Heavy» («Тяжелые кирпичи»). Продюсером второго альбома был Батч Виг.

Помимо мейнстрима (в 1992 году «Babes» и «L7» заключили контракты с крупными фирмами), существовал и сильный женский андерграунд. «Пару лет назад, — вспоминала Джилли из группы «Calamity Jane», — меня очень угнетал весь этот грандж, поскольку на «Саб Поп» доминировали мужчины. Сиэтлская традиция — это традиция мужчин-рокеров семидесятых годов. Однако сейчас все меняется».

В Сиэтле начали выступать женские группы: «Bratmobile» («Дерьмомобиль»), «Seven Year Bitch» («Семилетняя сука») и «Courthey Love» (не путать с самой Кортни); постепенно они формировали альтернативную структуру грамзаписи. В

музыкальном отношении их часто вдохновляли мужские группы Сиэтла (особенно после успеха «Нирваны»), однако политика все-таки брала верх. В начале 1991-го «Bratmobile» проехалась по всей стране от штата Вашингтон до города Вашингтон, здесь она встретила другую женскую группу — «Месса Normal» («Мекка нормальная»).

При участии Кэтлин Ханны из «Bikini Kill» («Убийство в бикини») было образовано движение под названием «Восставшая девушка», которое имело свой журнал. Каждую неделю в разных штатах проходили его собрания, и подростковое феминистское движение постепенно начало расти вширь, охватив своими журналами и местными отделениями всю Америку. К лету 1992 года движение «Восставшая девушка» стало называться «Восставшая девшшшка» (благодаря Салли Маргарет Джой) и попало на страницы «Melody Maker», где его расхваливал — угадайте кто? — Эверетт Тру.

Одним из крупных событий растущего женского движения стал фестиваль «Международный поп-андерграунд», проведенный в Олимпии, штат Вашингтон, в августе 1991 года. Среди его мероприятий был и так называемый «Девчачий день». Реклама оповещала: «Девчачий день» — для девушек, проводимый девушками, посвященный девушкам в полновесном роке; ребята, приходите и поучитесь». Тогда выступили «L7», «Bikini Kill», «Bratmobile» и многие другие. В ознаменование этого события фирма «К Рекордс» Кэлвина Джонсона и Кэндис Питерсон выпустила серию сборников в духе «девушек», включая «Kill Rock Stars» («Убейте рок-звезд»), в который «Нирвана» включила одну из своих ранних композиций периода «Bleach». Часто в своих интервью Курт Кобейн рассуждал об этом течении. Кортни Лав, отделяя себя от радикалок, поддержала его.

Таким образом, рок этих лет породил наиболее сильное феминистское движение за всю свою историю, последствия которого будут ощущаться еще долго. Интересно, что большинство групп, имевших отношение к «Восставшим девшшшкам» и фокскору, увлекались музыкальными формами, которые до этого считались исключительно мужскими — панк, «металл», хард-рок и грандж. Может быть, в этом и состоял главный смысл рок-революции.

Незадолго до того как Кортни и Курт уехали из Сиэтла с группой «Butthole Suffers», «Hole» выпустила свой второй сингл — «Dicknail» («Член-гвоздь»), музыка которого была просто пропитана чувством сексуальной угрозы. Затем группа Кортни начала работать над дебютным альбомом, сопродюсерами которого стали «духовная мать» Лав — Ким Гордон из «Sonic

Youth» и лидер группы «Gumball» Дон Флеминг. Перед каждым дублем записи вокала Флеминг давал Лав глотнуть виски: только тогда она раскрепощалась и могла преодолеть внутренние препятствия, стоявшие между ее голосом и боевым задором песенных текстов.

«Большая часть боли, которая слышится в музыке «Hole», исходит от меня, — признавалась Лав, — поскольку мне необходимо выплеснуть ее. Я переполнена болью. Одно время я выражала ее так, что люди просто пугались меня. Но альбом — это повесть. Несмотря на то что в песнях ощущается катарсис, экзорцизм, напевность, мой альбом — это повесть. Я не характерная актриса, а сочинительница песен».

Часто противореча самой себе, в каждой песне Кортни Лав пыталась по-своему решить сложившиеся проблемы эмоциональной и сексуальной жизни. Доброжелательные и недоброжелательные критики сходились в том, что песня «Teenage Whore» («Шлюха-подросток») автобиографична. Может быть, она и не является точным отражением судьбы автора, но во всяком случае абсолютно правдива. Другие композиции альбома, едва ли не самые эмоционально опустошающие за всю историю рока, были написаны в том же духе.

Документальная точность и психологический реализм песни «Pretty On The Inside» («Прелестная изнутри») убедили слушателей Кортни. И Лав начали воспринимать в качестве «темной» героини ее песен: неопрятной, больной, страдающей, этакой соблазнительницы в синяках, но тем не менее одетой как куколка. Предложив такой образ, надо иметь огромную силу воли, чтобы постоянно поддерживать его на сцене, в противном случае тебя просто разжуют и выплюнут.

Новой героиней заинтересовалась Мадонна, ее команда, занимающаяся поиском талантов, попыталась установить контакт с Кортни Лав. На первых порах Кортни была польщена, однако вскоре она высказалась по этому поводу весьма цинично. «Это просто какое-то безумие, что-то с ней не то. По-моему, Мадонна хотела закупить не только мою группу, но и другие команды андерграунда, о которых она даже и понятия не имеет, — «Pavement» и «Cell». Однажды я довольно долго с ней беседовала, она все распространялась, что хочет быть революционеркой. В отличие от Мадонны я продала всего пару пластинок, но я вовсе не чувствую к ней зависти. И тем не менее я, кажется, возненавижу ее за то, что она выпускает свои пластинки. Когда переспишь с Иисусом, Богом или тем, кем там она себя считает, то чувствуешь, что платишь за это слишком высокую цену».

К началу 1992 года новым Иисусом, своего рода Богом стала

для Лав «DGC». Гэри Герш, руководивший отделом поиска талантов этой фирмы, заключил контракт с «Hole», согласно которому группа получила миллионный аванс — в четыре раза превосходящий сумму, которую дала «Нирване» «DGC». Отстранив конкурентов — «Деф Американ», «Ариста» и «Вирджин», подобравшихся к группе, «DGC» получила новый удар, узнав, что команда имеет контракт еще на два альбома с независимой «City Slang», которая выпустила диск «Pretty On The Inside». Сделка была заключена под будущий успех Кортни в 1994–1995 годах. Что ж, возможно, честь обладания женщиной, которую пресса нарекла «Королевой гранджа», и стоила миллиона денег?

Глава седьмая

В ту самую неделю, когда диск «Pretty On The Inside» поступил в продажу, «Геффен» выпустила альбом «Нирваны» «Nevermind» («Не обращай внимания»). Гэри Герш писал об этом так: «Те, кто сейчас утверждает, что они заранее знали, насколько этот диск станет популярным, говорят неправду. Правда состоит в том, что, услышав конечный результат, я подумал: «Да, альбом получился исключительно интересным!» Мы очень надеялись, что диск разойдется успешно: порядка 500 000 экземпляров».

Создавая почву для будущего успеха, «Геффен» разослала на радиостанции демонстрационные синглы с песней «Smells Like Teen Spirit», которую Виг и сама группа считали наиболее коммерчески выигрышной. «Сначала песню крутили по альтернативным коммерческим станциям типа «K-ROCK» в Лос-Анджелесе, — рассказывал директор отдела альтернативной музыки «DGC» Марк Кейтс. — Ее стали проигрывать в вечернее время, и после первого же эфира песня вызвала невероятный отклик. Это стало началом большого успеха».

Историю дополняет сотрудник отдела рекламы «Геффен» Питер Бэрон: «Через неделю-другую после того, как песня прошла по радио, мы послали клип на МТУ. Мы и не думали, что здесь могут понять музыку «Нирваны». Они были очень обрадованы и взволнованы, я имею в виду не директорат, а руководителей среднего уровня, как только они услышали диск, то просто закричали от восторга. И это было еще до того, как мы прислали им клип».

«Обрадованы и взволнованы» — конечно, это была нетипичная реакция для телевизионщиков, даже для тех, которые маскируются под приверженцев альтернативной музыки, как это делает MTV. Просто телевизионщики почувствовали страсть, которую песня «Teen Spirit» выплеснула на зрителей, что, кстати, отразилось в огромном количестве заявок на повторный показ этого клипа. В сентябре 1991 года на MTV была создана новая программа по заявкам «Buzz Bin», вскоре ее стали показывать пять или шесть раз в день. Странно, но Кобейн заявил, что считает свой клип «чертовски неудачным». Однако, несмотря на некоторые присущие клипу «альтернативные» родимые пятна — калейдоскоп планов, «прыгающую» камеру, перенасыщенность эффектами, он прекрасно отразил настроение смутного раздражения и отчаяния, которое передавалось всем, кто его видел. И прав был сотрудник «DGC» Марк Кейтс, утверждавший: «Этот диск очень нужен огромной массе разочарованных людей».

«Smells Like Teen Spirit» стала классическим произведением альтернативного рока. Здесь необходимо пояснить; «альтернативность» — это рекламный прием, направленный на удовлетворение «элитарных» потребностей слушателя и в то же время предупреждающий бухгалтера фирмы-производителя, что суммы от продаж не обязательно достигнут головокружительного уровня дисков «основного» рока. Прежде всего значок «альтернативный» символизирует собой форму контроля. Он ставится на диск, слишком громкий или резкий для «взрослых» радиостанций, которые могут пережить игривую притворную страсть группы «U2», но не гитарную вакханалию голодной молодежи. Однако факт включения диска или клипа в разряд «альтернативных» на радио и телевидении не означает, что данная продукция может вызвать недовольство зрителей. Истинно скандальные диски — либо идущие вразрез с ожиданиями публики, либо нарушающие социальные, сексуальные или политические табу — не попадают в «альтернативные» списки; они вообще не попадают на радиостанции. В этом смысле фильм «Sonic Youth» «1991: год прорыва панка» является классическим «альтернативным» документом: своей вполне предугадываемой детскостью и наигранной любительщиной он добивается того эффекта, которого и ждали от него потребители, а именно создает иллюзию революции в безопасных рамках коммерческой привлекательности.

В соответствии с этим определением «Нирвана» является прекрасным примером альтернативной рок-группы: группы, которая, как говорил Курт, «врывается в сознание, облегчая переход «среднего класса» к ношению кожаных курток». С появлением «Teen Spirit» кожаная одежда стала, как никогда, популярной.

Когда пропуск за кулисы на концерте «Нирваны» в Лос-Анджелесе попросил Аксел Роуз, группа начала понимать, что происходит нечто необычное, и с удовольствием отказала ему. В то время как «Нирвана» находилась на гастролях в Европе, «Nevermind» взобрался на вершину альбомного хит-парада США, а два месяца спустя после первого показа по MTV сингла «Teen Spirit» с ним повторилось то же самое.

За считанные дни все изменилось. После кратковременного веселья наступила паника. «Мы хотели повторить успех «Sonic Youth», — признавался Крис Новоселич. — Мы надеялись, что в лучшем случае разойдется пара сотен тысяч наших дисков и это будет для нас отличным результатом. И тут мы узнаем, что попали в десятку. Хорошо бы иметь машину времени и вернуться

на два месяца назад. Я бы всех послал куда подальше».

Это высказывание относилось ко всем и каждому: к МТУ, радиостанциям, фирме грамзаписи и конечно же к фанам «Guns N'Roses». «Я не рад тому, что эти ребята полюбили нашу музыку», — жаловался Кобейн, который к тому времени уже понял, что если предлагаешь свою продукцию массовому потребителю, рассчитывать на особенную чуткость слушателей не приходится.

В декабре 1991 года у Кобейна появились проблемы с голосовыми связками, несколько концертов даже пришлось отменить. Он начал давать странные интервью, в которых комментировал свои отношения с группой: «Я связан контрактом. Я боюсь обращаться в суд, если мне придется уходить из группы». Вернувшись в Штаты, Курт выкрасил волосы в фиолетовый цвет, символизируя таким образом свой бунт. После Рождества выступая на MTV, группа с грохотом разбила аппаратуру; спустя несколько недель «Нирвана» повторила свои разрушительные игры во время телешоу «Saturday Night Live», после чего Кобейн и Новоселич, дразня зрителей, слились во «французском» поцелуе.

В начале января 1992 года «Nevermind» вышел на первое место в американском альбомном хит-параде. Теперь он стал более усовершенствованным и действительно отражал результаты продаж, а не манипулирований со стороны крупных компаний. Новоселич сформулировал манифест группы: «Мы говорим: «Будьте настороже». Существует много информации. Используйте ее». Однако информацией дело не ограничилось.

В тот же месяц Курт Кобейн и Кортни Лав начали употреблять героин.

Вскоре после Рождества журналист Дж. Д. Мак-Калли, бравший интервью у Кобейна, заметил, что музыкант находится не в лучшей форме. «Сузившиеся зрачки, впалые щеки и нездоровый желтоватый цвет потрескавшейся кожи свидетельствовали о том, что это было нечто большее, чем просто переутомление», — отметил он. Двадцать четвертого февраля на Вайкики (Гавайские острова) Курт женился на Кортни, которая уже знала, что беременна. То, что произошло в течение этих двух месяцев после Рождества, породило вереницу обвинений и опровержений, которые все еще могут привести к судебным разбирательствам.

«Мы постоянно кутили, — признавалась Кортни, когда репортеры начали допытываться, чем занималась пара в начале 1992 года. — Мы здорово подсели на наркотики. Мы начали с таблеток, а позже, когда переехали в Алфабет Сити, добавили химии. Потом наступил кайф, и мы оторвались на «Saturday Night

Live». После этого я пару месяцев сидела на героине».

Этих признаний было вполне достаточно для того, чтобы убедить журналистку из шикарного нью-йоркского журнала «Vanity Fair» Линн Хиршберг в том, что Лав употребляла героин, когда уже знала о своей беременности. Ее статья появилась в сентябрьском номере этого журнала. Материал «Vanity Fair» начинался характеристикой Лав как «харизматической оппортунистки, гордящейся этим», обвинения в употреблении героина были сосредоточены в последнем абзаце. Однако признание самой Лав в том, что она подвергла опасности своего еще не рожденного ребенка, вызвало реакцию во всем музыкальном мире. «Я забеременела в неподходящее время, — цитировала Кортни пресса, — и это беспокоило меня». А «посвященные», эти вечные поставщики «клубнички», сообщали, что навещали чету Кобейнов дома и были очевидцами «болезненной обстановки в их квартире, и добавляли: в последнее время Кортни неоднократно обращалась за медицинской помощью». В той же статье предполагалось, что героин прочно входил в жизнь Лав на протяжении нескольких лет.

Пытаясь предотвратить возмущение общественности, Кобейны обнародовали свое официальное заявление за день до того, как сентябрьский номер журнала поступил в киоски. «Статья «Vanity Fair» о Кортни Лав содержит множество неточностей и искажений, дает неверную картину нашей семейной жизни, искажает наше отношение к своим группам, другим музыкантам и проблеме наркотиков… Наиболее тяжелое обвинение исходит от неназванного источника, согласно которому Кортни употребляла героин, зная, что она беременна. Мы твердо отрицаем это. Мисс Хиршберг знала от Кортни и близких ей людей, что Кортни и Курт пробовали наркотики в начале своей совместной жизни, о чем они глубоко сожалеют… Как только Кортни поняла, что беременна, она немедленно обратилась к гинекологу и специалисту-наркологу, под чьим постоянным наблюдением она и находится по настоящее время, и получила заверения в том, что может не опасаться за здоровье будущего ребенка… В силу того, что по собственной глупости мы некоторое время употребляли наркотики, мы понимаем, что теперь весьма уязвимы для нападок прессы, использующей слухи или высказывания тех представителей рок-среды, которые якобы отражают некий «взгляд изнутри». Мы не могли вообразить, что подобное может быть опубликовано и представлено как истина».

Неделю спустя, 19 августа 1992 года, в лос-анджелесской больнице родилась Фрэнсиз Бин Кобейн. Для прессы воистину начался сезон охоты. Наиболее сенсационным из всех сообщений

средств массовой информации стал гнусный образчик таблоидной «журналистики», представленный американским «Globe». «Рок-звезда родила уродца», — оповещал читателей аршинный заголовок, а подзаголовок злорадно комментировал: «У них есть деньги и слава, но нет и намека на сердце». Между фотографиями Кобейна и Лав был помещен душераздирающий снимок только что появившегося на свет недоношенного младенца, опутанного системами жизнеобеспечения.

Казалось, это изображение иллюстрировало заголовок. Но нет. Под рисунком была еще более ужасающая подпись: «Бедняжка Фрэнсиз Бин Кобейн испытывает муки рождения, похожего на агонию. Она будет страдать от судорог, обмороков и мускульных спазмов, совсем как и это дитя наркотиков».

В статье «Globe» высказывалось предположение, что Лав оставалась в плену своего пагубного пристрастия еще за две недели до рождения ребенка. «Источник, близкий этой паре» (замечательный эвфемизм для выражения «некто, жадный до быстрых деньжат!»), утверждал, что Кортни была привезена в больницу «такой накачанной, что не соображала, где она… Она была полностью невменяема… она то требовала еду, то швыряла ее в стену…» — и остальное в том же духе. Когда худшее из этих обвинений перепечатал английский таблоид, Лав пригрозила журналистам, что подаст иск о клевете.

Спеша перехватить инициативу, Кобейн дал интервью Роберту Хилберну, одному из наиболее уважаемых музыкальных критиков Америки. «Несколько лет меня обвиняли в том, что я наркоман, — рассказывал он. — Долгие годы меня мучат желудочные боли, из-за этого мне трудно гастролировать. Меня часто видели одиноко сидящим где-нибудь в углу. Причина моего нездорового и мрачного вида заключалась в том, что я плохо себя чувствовал, пытался перебороть желудочную боль, удержать в себе еду. На меня смотрели и думали, что я какой-то алкоголик или наркоман. Три недели я употреблял героин. Потом я прошел курс реабилитации… чтобы вернуть себя в прежнее состояние. Это заняло почти месяц».

Но признание Кобейна уже стали подвергаться сомнению. В 1991 году он неожиданно заявил репортерам: «Я — нарколептик». Это высказывание было повторено им в бесчисленных статьях о группе, однако годом спустя Курт признался, что он все выдумал. «У меня нет припадков нарколепсии, — объяснял он Эверетту Тру из «Melody Maker». — Это просто защитная реакция».

Одним словом, опровержения Кобейна и протесты Лав воспринимались с большой долей скепсиса до тех пор, пока пара не появилась перед фотографами со своей новорожденной,

полностью соответствующей эпитетам, которые таблоиды приберегают для своих любимчиков: малышка была здоровенькой, прыгала, улыбалась. Одним словом, ничего, свидетельствующего о воздействии наркотиков и в помине не было. Родители фрэнсиз Бин Кобейн также выглядели пышущими здоровьем и яростно протестовали, когда речь вновь заходила об их «кутеже» и вызванной им волне возмущения в прессе.

Трехнедельный «загул» Кобейнов совпал с явлением, тут же окрещенным британской прессой нирваноманией. «Nevermind» быстро стал «платиновым» — всего за шесть месяцев только в США было продано четыре миллиона экземпляров. За «Smells Like Teen Spirit» последовала череда синглов, взятых из этого альбома, — «Come As You Are», «Lithium», «In Bloom». Находясь в центре наркоскандалов, «Нирвана» гастролировала по всему миру, побывав в Австралии, Новой Зеландии, Японии и, конечно, на Гавайях. После окончания турне супружеская пара начала присматривать себе дом. В конечном итоге они выбрали деревянный дом в окрестностях Сиэтла.

Бремя известности начинало давить не только Кобейна. Новоселич сильно запил, а ударник Дейв Грол прославился как безудержный гуляка, с упоением предающийся буйству плоти. Наступило идеальное время для записи песни под названием «Oh, The Guilt» («О, эта вина»), которую предполагалось включить в совместный с «Jesus Lizard» сингл, с простенькой аранжировкой, в духе времен «независимости».

«Мы тусовались с группой «Jesus Lizard», — объяснял Новоселич. — Мы отыграли с ней несколько концертов и после этого сказали ребятам, что неплохо бы записать совместный сингл. Так и вышло на самом деле. Мы дожали это дело до конца. Записывались мы в подвале у приятеля Дейва. Мы просто слабали эти песни и сказали: «Вот эти как раз для общего сингла!» Почти через год «DGC» дала, наконец, разрешение на выпуск «Oh, The Guilt», однако ограниченным тиражом.

За несколько месяцев до начала истории с героином, в начале лета 1992 года, «Нирвана» уже стала объектом досужих россказней. Сначала вышла смехотворная книжонка, повествующая об истории группы. «Эти люди буквально изнасиловали нас, — жаловался Кобейн. — Мы не могли уследить за всем этим». Месяц спустя появилась новая байка, она поведала о том, что Кобейн погиб в автомобильной катастрофе. В действительности же он снова отправился путешествовать, в июне приехал в Белфаст, где сцепился с вышибалой, а на следующий день свалился от болезни желудка. «Все твердят, что недомогание вызвано передозировкой наркотиков, — заявил представитель

группы, — на самом деле ничего подобного».

«Нас считали маньяками, — заявил Новоселич Эверетту Тру, — но это не так. Мне, например, было очень непросто, когда вокруг нас все так закружилось. Я здорово запил. Потом наступил трехмесячный период, когда мы успокоились, и все стало нормально. Сейчас, похоже, что мы все присмирели, почти что стали роботами».

Видевшие концерты группы в то лето были согласны с этим мнением. Вновь появились «посвященные», которые предполагали, что Кобейн находится «на грани», однако было непонятно, на грани чего. И тем не менее все сходились в том, что теперь группа ездит на гастроли без воодушевления. Музыканты не исполняли новые песни, поскольку они тут же попали бы на пиратские записи, поэтому ребята перебирали старый репертуар, будто бы в память о былом, и, словно механические куклы, били аппаратуру. Кобейн, как и все остальные, соглашался с тем, что «прошлогодние концерты были гораздо лучше»; он стал подумывать об увеличении состава группы, о приглашении Базза Озборна вторым гитаристом, а также о «формировании другой группы с Марком Армом и Эриком из «Hole»; но чаще всего Курт говорил о своем желании выйти из состава «Нирваны».

Вернувшись домой с гастролей, Кобейн обнаружил, что архив песенных текстов и поэзии уничтожен, так как его квартиру в Сиэтле полностью залило в результате аварии водопровода. Через две недели нанесла свой удар «Vanity Fair». Затем родилась дочь, потом состоялась церемония вручения наград MTV за лучшее видео (некоторое время «Нирвана» грозилась в нарушение запрета этой телесети исполнить свою новую песню «Rape Me» («Изнасилуй меня»), однако сдалась и исполнила «Lithium»). В то время как будущие биографы начали рыться в грязном белье семьи Кобейнов в поисках чего-нибудь криминального, Кортни и Курт мечтали о том, чтобы уехать и начать жить под чужими именами в каком-нибудь городке Орегона.

Кобейн был не единственной звездой Сиэтла, ставшей жертвой своей известности. Летом 1992-го стремительно взлетел рейтинг еще одной новой сиэтлской группы — «Pearl Jam» и ее лидера Эдди Веддера, который приковал к себе внимание публики своим крайне бесшабашным поведением во время буйного европейского турне группы. Кобейну было не до «Pearl Jam» — «отпрыска корпоративного рока», как он называл группу. Однако история Веддера была поучительной.

Веддер очень быстро добился известности, и за пару месяцев альбом «Pearl Jam» «Ten» догнал диск «Нирваны» «Nevermind» —

сенсацию альтернативной музыки девяностых. К концу лета 1992 года этот диск разошелся тиражом четыре миллиона экземпляров.

«Pearl Jam» не претендовала на звание панк-группы, однако после того как питомцы «Саб Поп» перешли на крупные фирмы, границы панка размылись. Несмотря на насмешки Кобейна, «Pearl Jam» корнями уходила в панк. Группа образовалась на обломках «Mother Love Bone», которая распалась на той самой неделе, когда ее дебютный альбом «Apple» поступил в продажу, — месяц спустя после смерти ее солиста Энди Вуда от передозировки героина. Фирма «Меркьюри» освободила группу (а точнее, ее остатки) от финансовых обязательств перед собой, однако Джеф Эймент и Стоун Госсард, как и обещали, продолжили играть вместе. Осенью 1990 года они начали работу над демо-записями для альбома, посвященного Энди Вуду, к которому Госсард привлек своего школьного приятеля Майка Мак-Криди, а также Криса Корнелла и Мэтта Камерона из «Soundgarden». Назвавшись «Temple Of The Dog», в конце 1990 года они записали альбом на «A&M», после взлета популярности «Pearl Jam» он стал «платиновым» (1992).

Однако все это было побочной деятельностью. Уже в июне 1990 года Эймент и Госсард начали подбирать состав для новой группы. Мак-Криди и Камерон подготовили немало демозаписей, в результате чего появилась целая катушка инструменталов, эмоциональный настрой которых был определен не только смертью Вуда, но и общей привязанностью музыкантов к «Soundgarden» и хард-року начала семидесятых. Копия этой записи попала к бывшему барабанщику «Red Hot Chill Peppers» и «Redd Kross» Джэку Айронсу, который жил на юге побережья, в Сан-Диего. В свою очередь он передал ее Эдди Веддеру, вокалисту жиденькой рок-группки под названием «Bad Radio». По ночам Эдди работал заправщиком на бензоколонке. Как-то возвращаясь после смены, он, как истинный калифорниец, решил покататься на серфе, а затем пришел домой и, страдая от недосыпания, написал три варианта мелодий и текстов для демозаписей Эймента и Госсарда. Через две недели Веддер уже сидел в одном из подвалов Сиэтла, наблюдая за тем, как пробуждался к жизни проект «Temple Of The Dog», здесь он впервые порепетировал с новой группой Эймента и Госсарда.

Группа начала выступать под названием «Mookie Blaylock», в честь центрового из баскетбольной команды «Нью-Джерси Нетс». Когда юристы подняли вопрос об авторских правах, они изменили название группы на «Pearl Jam» («Варенье Перл»), в честь галлюциногенного состава из сока мексиканского кактуса,

который прабабушка Веддера Перл подавала своему мужу на сладкое после обеда. Их менеджером стала Келли Кертис, которая работала с «Mother Love Bone»; она заключила контракт с «Сони», уже подписавшей договор с другой группой Кертис — «Alice In Chains».

Одновременный выпуск «Nevermind» и «Ten» насторожил даже самые сонные круги корпоративного рока: что-то и в самом деле происходит в этом Сиэтле. Дело не ограничивалось лишь «Нирваной» и «Pearl Jam»: были ведь еще «Soundgarden», чей альбом «Badmotorfinger» («Злой мотопалец») 1991 года перевел их стадионный рок в более естественное состояние, «Alice In Chains», которая вслед за дебютным диском-миллионником выпустила многомиллионный «Dirt», «Screaming Trees», прорвавшаяся на крупную фирму — «Сони». Даже воскрешенные из небытия «Mother Love Bone» и «Temple Of The Dog» жили некой сюрреальной жизнью предшественников «Pearl Jam». «Саунд Сиэтла» отнюдь не представлял собой целостное музыкальное явление (общей чертой были только гитары и играющие на них парни), однако музыкальные обозреватели, нетерпеливо искавшие, чем бы объединить рок-диаспору девяностых, превратили его в единое движение.

«Довольно противно видеть, каким образом воспринимается наша сегодняшняя музыка, — заявлял Мэтт Камерон из «Soundgarden». — Люди просто не понимают ее историю и значение. Любую группу из Сиэтла слепо превозносят. Больше всего меня злит, когда допускают ошибки в хронологии. Мы были одними из первых, кто вышел из этой чрезвычайно плодотворной среды в 1986–1987 годах и подписал контракт с крупной фирмой. И вот, пожалуйста, — мы до сих пор успешно выступаем. Но все убеждены, что «Нирвана» — это первая группа из Сиэтла».

Все признаки единства андерграунда тех времен, когда на любом клубном концерте в Сиэтле собиралось не более двухсот зрителей, исчезли с тех пор, когда число почитателей увеличилось в сотни и тысячи раз. Можно сравнить понятие «Сиэтл» с Христом, принесенным в жертву деньгам: бывшие Его сподвижники, толкающиеся у подножия креста и претендующие на главенство, стараются перекричать друг друга; при этом никто не замечает, что тело уже исчезло. Только в этом варианте библейского сюжета Иуды, которым хирургическим путем удалили совесть, не подверглись многолетнему наказанию, они были вознаграждены за свое предательство неслыханным богатством, слегка подернутым патиной прошлых грехов.

И все-таки Сиэтл был похоронен — или восславлен — не альбомом «Soundgarden» «Jesus Christ Pose» («Поза Иисуса

Христа»), а голливудским фильмом. Это была картина «Singles» («Холостые») бывшего журналиста «Rolling Stone» Камерона Кроу, премьера которого состоялась в сентябре 1992 года. Ритуальная любовная история, довольно нескладно перенесенная в гранджевую среду Сиэтла, была воспринята истинными ценителями как грязная эксплуатация популярности города и его музыки; однако кассовые сборы были впечатляющими.

Картина далась его автору сложнее, чем казалось на первый взгляд. Режиссер Кроу уже использовал песни «Mother Love Bone» и «Soundgarden» в своем фильме 1989 года «Скажи что угодно». Сам он жил в Сиэтле с тех пор, когда женился на местной музыкантке Нэнси Уилсон из «канадской» рок-группы «Heart». С 1988 года он тусовался с Джефом Эйментом и Стоуном Госсардом. Будучи старше музыкантов ведущих групп Сиэтла, Кроу видел задачу фильма в том, чтобы как можно полнее воспроизвести самогенерирующую альтернативную рок-среду города. Первый вариант сценария он закончил в начале 1990 года — приблизительно в то время, когда «Нирвана» попыталась развить успех альбома «Bleach». Год ушел на то, чтобы пробить сценарий на студии, а в феврале 1991 года Кроу уже был готов начать репетиции.

Первым днем съемок было 11 марта 1991 года; месяц спустя съемочная группа была удостоена визита, нанесенного богами альтернативного рока — «Sonic Youth» и возгордившимся Марком Армом из «Mudhoney». Тогда Кроу снимал группу «Alice In Chains» в еще не открытом сиэтлском клубе «Десото»; к маю первоначальные съемки завершились. А в ноябре Кроу устроил пробный просмотр фильма в Сиэтле.

Прежде чем фильм дошел до массового зрителя, прошло десять месяцев. Чуть ранее был выпущен альбом-саундтрек всех звезд Сиэтла с сольными композициями Криса Корнелла и бывшего члена «Replacements» Пола Уестерберга, а также работами «Mudhoney», «Alice In Chains» и «Pearl Jam». Премьера фильма «Холостые» совпала с шумом, вызванным картиной «Это случилось в Сиэтле».

Хотя пресса критиковала фильм, и в частности выхолощенность и неестественность главных героев, которых играли актеры вроде Бриджит Фонды и Мэтта Дилона, молодой американской публике полюбились романтические коллизии и бунтарский дух «Холостых». Любители подмечать мелочи были обрадованы эпизодическим появлением «Pearl Jam» и «Tad» в нескольких натурных сценах картины.

Документальный фильм «Лодыри» о новом «поколении икс», созданный авторами из Остина и вышедший в прокат

одновременно с «Холостыми», лучше всего отразил реальную жизнь Сиэтла, в духе более ранних картин Северо-Запада — «Мудрость улицы» или «Мой собственный Айдахо», передававших господствующее в городе мрачное настроение изоляции. Однако похоже, что именно «Холостые» войдут в историю как истинно сиэтлский фильм, приукрасивший реалии Рок-Города в такой же степени, как панковские открытки исказили дух Лондона образца 1977-го.

Истина заключалась в том, что к лету 1992 года Рок-Город «Саб Поп» был мертв. Андерграунд возвысился (а может быть, был предан) — все зависело от точки зрения. Фирма Пэвитта и Поунмена все еще существовала, радостно подпитываясь процентами от доходов альбомов «Нирваны», однако она потеряла все группы, которые создали «саунд» «Саб Поп». Альтернативная музыка перестала быть альтернативной, независимой. «Нирвана» работала на «DGC», «Pearl Jam», «Screaming Trees» и «Alice In Chains» — на «Сони», «Soundgarden» — на «A&M», «Mudhoney» — на «Уорнере», «Tad» вела переговоры с «RCA»; даже «The Melvins», инициатор местного гранджа, пыталась заключить сделку с «Atlantic», настаивая на том, чтобы продюсером их первого альбома стал Курт Кобейн.

Истинный андерграунд Сиэтла переместился на двадцать-тридцать миль от города в Олимпию, родину фирмы «К Рекорде», сборника «Убей рок-звезд» и яростных сторонников «Восставших девшшшк». Тем временем в Сиэтл прибыла новая волна иммигрантов, на этот раз это были музыканты, в основном из «империи зла», заклятого врага Сиэтла — Калифорнии, которые переезжали на север, чтобы найти там продюсеров, опоздавших к разделу местной рок-тусовки между крупными компаниями и теперь, в 1992 году, ищущих новую «Нирвану». Итак, перед самым носом у калифорнийцев размахивали калифорнийскими чековыми книжками только потому, что они несколькими месяцами раньше переехали на север. Неудивительно, что «Mudhoney» в наиболее умной песне из фильма «Холостые» объявляла свой город «взорванным».

Глава восьмая

Стало быть, рок Сиэтла умер: музыканты этого города теперь принадлежали всему миру. К концу 1993 года одно только упоминание о Сиэтле могло перечеркнуть перспективы для любой новой группы. Местным же музыкантам было необходимо либо эмигрировать в Калифорнию, либо создавать новый андерграунд, который созрел бы как раз к XXI веку.

Тем временем для «Pearl Jam», «Soundgarden» и прочих сиэтлских групп их деятельность на крупных фирмах продолжалась. «Нирвана» закончила 1992-й как наиболее «журнальная» группа года. Однако в течение этого года музыканты не выпустили ничего, кроме синглов с альбома «Nevermind» и сборника, нежно названного «Incesticide» («Кровосмешение»), в который вошли непристроенные обратные стороны синглов, композиции для других исполнителей, демозаписи и раритеты «Саб Поп». Курт Кобейн написал для альбома несколько комментариев в своей типичной едкой манере, которые «DGC» пришлось убрать из его оформления после того, как юристы компании заговорили о возможных исках о клевете.

Кобейн и Кортни Лав продолжали вести свой непростой диалог с печатными органами. Время от времени они давали интервью тем, кто им симпатизировал. В первую очередь это был «The Advocate», ведущий американский журнал для геев и лесбиянок. Уже став однажды трибуной для Кей Ди Лэнг, «The Advocate» в начале 1993 года поместил еще одну пространную статью под несколько фальшивым заголовком «Темная сторона личности Курта Кобейна». Она представила певца, имевшего репутацию своего рода зомби, интеллигентным, начитанным, самоироничным и, кроме того, желающим влиться в ряды геев.

Стало быть, деревенщина из абердинских баров была права: сын Кобейна все-таки был пидором. То есть почти пидором: «Определенно по духу я — гей, — признался Курт, — и, вероятно, я мог бы стать бисексуалом. Если бы я не встретил Кортни, я бы, наверное, придерживался бисексуального стиля жизни». Он также вспомнил свое прошлое — начиная со времени существования во враждебной среде Абердина, нетерпимой к сексуальным альтернативам, и кончая событиями последних месяцев, в частности болезненной для его семьи публикации сияющего глянцем «Vanity Fair».

Но Кобейн затмил и это признание, когда в конце 1992 года опубликовал свое «открытое письмо». Оно было написано в форме

беспорядочных мемуаров; действие начиналось на улицах района Уэст-Кенсингтон в Лондоне, где он сначала искал первый альбом группы «Raincoats», а потом и саму группу. Курт познакомился с лидером команды Ану, и несколько дней спустя после их встречи, которая, как ему показалось, прошла холодно, она прислала ему пластинку со своим автографом.

«Это было одним из наиболее значительных событий, которые мне посчастливилось пережить с тех пор, как я превратился в неприкасаемого мальчика-гения», — писал Кобейн с трогательной смесью гордости и иронии. Он также упомянул о других приятных моментах, разнообразивших повседневную рутину: о приглашении, поступившем от «Shonen Knife» и «The Vaselines», выступать «разогревающими» группами перед «Нирваной», о выступлении «разогревкой» перед «Sonic Youth» на двух турне, когда, попав под их крыло, я узнал, что такое настоящее уважение». В этих воспоминаниях было немало заманчивых строк об отношениях между музыкантами, неподдельной доброте, искренней поддержке. С удовольствием вспоминал Кобейн «совместное выступление с «L7» на благотворительных концертах в Лос-Анджелесе, или затяжные поцелуи с Крисом и Дейвом во время передачи «Saturday Night Live» назло всем гомофобам, или встречу с Игги Попом…».

После яростной атаки на Линн Хиршберг и ее «высосанную из пальца, не поддающуюся критике махровую и напыщенную ложь» Кобейн переключился на тех, кто обвинял его в предательстве священного дела панк-рока. «Я не чувствую себя ни чуточки виновным в том, что я подверг «коммерческой эксплуатации» испускающую дух «молодежную рок-культуру», — писал он, — поскольку в настоящий момент рок-истории Панк-Рок, по-моему, уже мертв». Курт закончил письмо обращением к своим потенциальным зрителям, которые не разделяют его расовую и сексуальную терпимость: «Оставьте нас в покое… вашу мать, не ходите на наши концерты и не покупайте наши пластинки!» Похоже, он хотел сказать, что продавать уже больше нечего, разве что собственные принципы; однако их он будет защищать до конца.

Предполагалось, что следующий эпизод этой истории будет выглядеть трогательно: отцовство, медленное возвращение к стабильной жизни, а в феврале 1993-го — запись нового альбома. И тем не менее волны, которые все еще не улеглись после публикации в «Vanity Fair», продолжали бить в борт семейного корабля. «Мы — нормальные, воспитанные люди», — написал Кобейн в своем «открытом письме», однако история, связанная с Викторией Кларк и Бриттом Коллинзом, угрожала настроить

общественное мнение против него.

Кларк и Коллинз начали работать над биографией «Нирваны» в начале 1992 года. Сначала казалось, что их отношения с Кобейном и Лав складываются неплохо, однако к концу лета общение между группой и предполагаемыми авторами прервалось. Кларк все же удалось взять интервью у Криса Новоселича, однако, когда выяснилось, что она побеседовала с Линн Хиршберг, Кобейны вознегодовали. В октябре сначала Лав, а затем Кобейн оставили на автоответчике Кларк целую серию грубых посланий; в декабре Лав, как сообщалось в печати, напала на Кларк в одном из баров Голливуда. С этого момента источники дезинформации стали множиться, и каждая из сторон вставала в позу невинности перед лицом воинствующего оппонента.

В начале 1993 года британский рок-журнал «Select» впервые опубликовал фрагменты посланий, записанных автоответчиком. «Мы потратим все доллары и влияние, которые у нас есть, чтобы как следует вздрючить тебя, — гласила цитата из послания Кортни. — Я не знаю, какого хрена я пытаюсь обойтись с тобой разумно, сейчас многие просто хотят пришить тебя к едреной матери».

Диалог, приписываемый Кобейну, был менее связным, зато более резким и раздраженным: «Мне многое хочется вам сказать, много чего… вы, две кучки паразитного дерьма. Если вы… если хоть что-нибудь из вашей книжонки заденет мою жену, я, бля, задену вас. Я вот-вот сорвусь с цепи… Я в жизни не был так серьезен… Полагаю, я мог бы выбросить несколько тысчонок долларов, чтобы вас притушили, но лучше сначала попробую через суд… Ну что, нравится вы.-.ться за счет интервью?»

Куда делись рассуждения о нормальных семейных отношениях, этике и т. д.?

До февраля 1993 года пока Кобейн, Грол и Новоселич не собрались для записи в студии Стива Албайни, уже просто не верилось, что «Нирвана» когда-то была группой. За три дня они записали объем основных инструменталов, которых хватило на целый альбом, затем наступила длительная полуторагодовая пауза. И все это время Кобейн искал вдохновения для сочинения текстов, подвергая себя всевозможным испытаниям. Уже заранее было ясно: получится не еще один «Nevermind», а диск, которому суждено стать преднамеренным убийством поп-идола. Кобейн хотел отречься от короны, усеянной золотыми шипами.

В то время мир высокой моды, который трудно назвать реальным миром, решил, что гранж — это шикарно. Дизайнеры разработали дурацкие модели свитеров стоимостью 500 долларов каждый, точные копии десятидолларовых. Но подлинными

дураками оказались те, кто принял это «творение» слишком всерьез и счел нужным оскорбиться. Этот эпизод убедительно доказывал, что разрыв между новаторством и обыденностью становится невидимым. Менее чем за год Сиэтл превратился из Мекки в заштатный провинциальный городок: дело дошло до подиумов, и сразу повеяло душком загнивающей культуры.

Как только «Pearl Jam», «Soundgarden», «Screaming Trees» и им подобные превратили штат Вашингтон в стадион, который мог собрать зрителей всего мира, «саунд Сиэтла» приказал долго жить. «Нирвана» также стала достоянием всего мира, хотя сами музыканты предпочли бы пропасть в неизвестности, а не пропасть в толпе. Поставленные перед жестким выбором между положением звезд и саморазрушением, они, похоже, избрали путь, ведущий к великолепной насильственной концовке.

Однако степень насилия еще следовало определить. Стив Албайни дезинформировал публику, создавая миф о великолепной извращенческой пластинке, свидетельствующей о полном разрыве «Нирваны» с прошлым. Пресса выхватывала названия песен: предполагалось, что на диске будут не только давно ожидаемые «Rape Me» («Изнасилуй меня») и «Dumb» («Немой») — они уже много месяцев исполнялись группой на концертах, но и «Serve The Servants» («Служи слугам») и «Frances Farmer» («Фермерша Фрэнсиз»), с помощью которых Кобейн намеревался продолжить создание собственной легенды. «Левая» репутация «Нирваны» была вовремя поддержана.

Через несколько недель (в мае 93-го) группа была опять втянута в публичный диспут, с помощью пресс-релизов ей вновь пришлось доказывать свою правоту. Повторилась история, подобная скандалу с «Vanity Fair». Но если этот журнал пытался вбить клин между Кобейном и Кортни Лав, то «Chicago Tribune» и «Newsweek» попробовали поссорить группу с ее любимой компанией грамзаписи. «Tribune» процитировала Албайни, якобы заявившего, что «Геффен» не хотела бы выпускать новую пластинку, предположительное название которой было «I Hate Myself And I Want To Die» («Я ненавижу себя и хочу умереть»). «Я не верю, что этот диск выйдет, — мрачно пророчил Албайни. — Этот альбом — не для слабонервных». Боже милостивый!

Тут на сцене появляется Джеф Джайлз из «Newsweek», который повышает ставку, провозгласив в шедевре под вдумчивым заголовком «И это называется «Нирвана»?», что «Геффен» сочла альбом «негодным для выпуска». Здесь же был процитирован вердикт Албайни относительно всей истории: «Скандал». Не в первый раз «Нирване» пришлось подготовить пресс-релиз, группа опубликовала и открытое письмо журналу в

разделе платных объявлений «Billboard».

«Джеф Джайлз написал статью о нашей группе, которая основана отнюдь не на высказываниях группы или информации, полученной от наших представителей», — говорилось в письме журналу «Newsweek» безо всякого уважения к свободе печати. Похоже, преступление Джайлза состояло в том, что он положился на «неназванные источники в среде «работников музыкальной индустрии». «Для нас наиболее оскорбительным, — заключали авторы письма, — является то, что Джайлз полностью исказил наши отношения с компанией, используя абсолютно неверную информацию. «Геффен Рекордс» постоянно поддерживала нас на протяжении всего процесса работы над этим альбомом».

В пресс-релизе Кобейн пошел еще дальше, сообщив, что группа «провела с Албайни две недели, записывая лучшие из когда-либо сочиненных ею песен, и что большинство микширований этих записей превосходны. Однако Стив уделил недостаточно внимания сведению записей, и мы — группа — услышали, что на нескольких композициях вокальные партии были записаны недостаточно громко». Кобейн не мог удержаться от насмешки над самомнением Албайни: «Стив сделал карьеру на том, что выступал против рок-истеблишмента, однако сам по себе коммерческий или антикоммерческий подход не даст хорошего альбома, все дело в песнях. И до тех пор пока мы не запишем наши песни так, как мы этого хотим, «Нирвана» не выпустит этого диска».

Практически подтвердив слухи о творческих разногласиях между «Нирваной» и Албайни, Курт Кобейн столкнул с горы снежный ком слухов и контрслухов. Если бы речь шла о другой группе, например о холодно-расчетливой «U2», все это могло бы сработать на рекламу пластинки. Но в случае с «Нирваной» всегда существовала опасность, что под воздействием давления неустойчивое единство группы может дать трещину.

Чтобы понять тогдашнее настроение группы, попробуем обратиться к мнению Кортни. Пока внешний мир судил да рядил о будущем «Нирваны», Лав записала песню «Beautiful Son» («Красивый сын»), которая вышла в апреле 1993 года на сингле группы «Hole». «Ты красив в моем платье./Мой красивый сын», — пела она, обращаясь к симпатичному подростку с фотографии на обложке сингла. Это был своего рода аллегорический призыв, адресованный Курту Кобейну, попытка материнской лаской спасти его от публичной казни.

Для того чтобы намек стал более явным, на обратную сторону сингла Кортни поместила песню, посвященную Йоко Оно, которую ее более чем известный муж однажды при всех назвал

матерью. От Сида и Нэнси к Джону и Йоко — разница небольшая. Помните, из этих четырех прототипов в живых остался только один. В конце концов «Нирвана» могла стать всего лишь драматическим эпизодом в истории Лав. Но с одной лишь разницей: сексуальный либерализм Кобейна вполне годился как повод для подходящей концовки.

Глава девятая

Наконец, осенью 1993 года альбом появился. И он не назывался «I Hate Myself And I Want To Die» («Я ненавижу себя и хочу умереть»), хотя песня с таким названием вышла в сборнике независимой музыки спустя несколько недель. В конечном итоге третья студийная пластинка «Нирваны» получила название «In Utero» («В утробе»). На обратной стороне обложки были изображены пластиковые зародыши, причем в таком количестве, что крупные американские торговые компании типа «Уолмарта» сочли диск слишком натуралистичным, а потому его нельзя было разместить на одном стенде с альбомами Майкла Джексона. Конечно, ирония им была недоступна.

Незадолго до выпуска альбома соперничающие группировки неких «посвященных» наперебой выдавали слухи о диске и мнении о нем компании «Геффен». Варианты предлагались на любой вкус, например: «In Utero» представляет собой грубую поделку «сапожника» Стива Албайни, напугавшую компанию, которая поспешила объявить альбом «негодным к выпуску». Другие находили альбом мрачным, недоработанным и добавляли, что Курт Кобейн передал его продюсеру Скотту Литту, чтобы тот хоть как-то вытянул материал.

Оба слуха частично подтвердились. «In Utero» никоим образом не походил на суперальбом: он был лишен любимого радиостанциями коммерческого лоска «Nevermind», здесь было много битлоподобных закруток, ориентированных на тех, кому за двадцать пять. Иными словами, монстра авангардизма, способного проткнуть мыльный пузырь, раздутый прессой вокруг «Нирваны», не получилось. Ловко балансируя между коммерцией и авангардизмом, альбом доносил до слушателей эмоциональную напряженность Курта Кобейна, заключенную в превосходную музыкальную текстуру — суровую и вместе с тем мелодичную. Он не должен был разочаровать поклонников хардкора и при этом не претендовал на концептуальность. Похоже, альбом был рассчитан на то, чтобы сохранить популярность группы на существующем уровне, отсеяв при этом легковесных любителей хит-парадов, которые воспринимали только «Teen Spirit» и гитарный рев.

Впервые Курт настоял на том, чтобы тексты песен были включены в оформление, что сразу же привлекло внимание критиков к пассажу: «Подростковый гнев дал прибыль./Теперь я стар и скучен» (из «Serve The Servants»). Эти строки были восприняты как комментарии Кобейна по поводу сенсационного коммерческого успеха «Нирваны».

Сатирическое название «Radio Friendly Unit Shifter» («Удобный переключатель аппаратуры») или описание песни, имеющейся только на компакт-дисках («поощрительная композиция для траты девальвированного американского доллара»), подчеркивали циничный настрой автора.

Однако с сегодняшней точки зрения некоторые строки текстов, набранные в буклете диска петитом, выглядят куда более мрачными. Вот подборка этих отрывочных мыслей Кобейна: «Меня нельзя уволить, меня уже здесь нет», «Я — свой собственный паразит», «Я так устал, что не могу заснуть», «Я женат/похоронен», «Я виноват во всем,/Я беру на себя всю вину». Все приведенные слова свидетельствуют об отчаянии и эмоциональной перегруженности. Когда в песне «Dumb» («Немой») Курт пел: «Я не такой, как они,/Но я умею притворяться», по его тону было ясно, что это притворство долго не продлится.

Схема «Nevermind» сработала снова, правда, в меньших масштабах. Появились пиратские диски с демозаписями нового альбома, телеинтервью, концерт на MTV и обещания мирового турне. В интервью журналу «Rolling Stone», данном за несколько недель до Рождества 1993 года, Курт Кобейн энергично заявлял: «В течение последних полутора лет я освободился от огромной тяжести. С каждым месяцем становлюсь все более оптимистичным. Надеюсь, я не стану настолько умиротворенным, чтобы превратиться в зануду. Думаю, что я всегда буду достаточно невротичным, чтобы выкинуть что-нибудь из ряда вон выходящее».

По словам Кобейна, героин остался в прошлом. Свое былое пристрастие Курт объяснял… неожиданностью успеха «Нирваны»: «Это было так быстро и так взрывоопасно. Я просто не знал, что делать. Если бы существовал курс «Как быть рок-звездой», я бы его изучил. Может быть, это помогло бы мне».

Своим заявлением («Я никогда в жизни не был так счастлив, на самом деле я гораздо счастливее, чем многие думают») он весьма прозрачно намекал на то, что будущее «Нирваны» — под вопросом. «Мы почти выработали свой резерв. Мы подошли к тому моменту, когда начнутся повторы. Уже больше некуда продвигаться и нечего ждать.

Мне ужасно неприятно так говорить, но я не думаю, что нашей группы хватит на большее, чем еще на пару альбомов, если мы не начнем по-настоящему трудиться и экспериментировать. Я не хочу выпустить диск, который звучал бы так же, как и три предыдущих. Я знаю, что мы запишем по крайней мере еще один альбом, и я очень четко представляю, каким он будет: таким же

воздушным, акустическим, как последний альбом «REM». Боже, они самые классные! Они относятся к своему успеху, как святые, они продолжают писать великолепную музыку. Вот чего я хочу от нашей группы».

Одновременно с «In Utero» «Нирвана» записала акустический концерт в серии MTV «Unplugged». Без фузового фона и электрогитарных ухищрений, имеющихся на обычных пластинках, песни Кобейна прозвучали как классические поп-мелодии, великолепно сочиненные и ничуть не утратившие своей акустической мощи. Воздавая должное своим кумирам, группа исполнила песню Дэвида Боуи «The Man Who Sold The World» («Человек, продавший весь мир») и песню «Sunbeam» («Солнечный луч») группы «The Vaselines», а затем предоставила редкую возможность своим давнишним друзьям и кумирам «The Meat Puppets» выступить наконец перед международной аудиторией, пригласив двух членов группы подыграть им на песнях «Plateau» («Плато») и «Lake Of Fire» («Огненное озеро»).

Казалось, Курт и его акустическая гитара — единое целое, он полностью ушел в свою музыку, в особенности во время исполнения последней песни — замечательного прочтения блюзовой темы «Leadbelly» «Where Did You Sleep Last Night?» («Где ты спала прошлой ночью?»). В остальных песнях его голос звучал едва громче шепота, но здесь он перешел в поистине нечеловеческий крик, выплеснув поток страсти, от которого по коже слушателей забегали мурашки.

Несколько недель спустя в декабре 1993 года группа вернулась в студию MTV для выступления в программе «Live And Loud». «Нирвана» с безудержной энергией играла перед беснующейся в студии публикой, выдав целую обойму своих старых и новых песен.

В конце выступления Курт подскочил к усилителям и провел по ним лицевой стороной гитары, вызвав сильный беспорядочный фоновый свист. Затем он толкнул аппаратуру, и усилители свалились на пол под оглушительный рев публики.

Следующий эксцесс просто не поддается описанию. На сцене стояли две фигуры ангелов (это была своего рода имитация обложки «In Utero»). Кобейн подошел к одной из фигур, прицелился и, нанеся резкий удар гитарой, обезглавил ее. Когда отломанная голова упала на пол, Курт на мгновение отскочил назад, затем прицелился вновь и бросил свой инструмент в подножие ударной установки Дейва Грола.

Каждый новый акт буйства подстегивал публику, приближая ее к состоянию истерии. Кобейн встал на край сцены и с нездоровой, бесконечно-саркастической гримасой на лице грубо

передразнил восторг, выражаемый зрителями, по-клоунски аплодируя беснующейся публике. Затем с перекошенным от раздражения лицом он ушел за кулисы. Детская шалость рок-звезды превратилась во что-то чрезвычайно мрачное.

Месяц или два Курт не появлялся на публике, за исключением одного-единственного раза. Курта пригласили на церемонию вручения наград MTV, где он также по-клоунски хлопал всякий раз, когда «Pearl Jam» доставался очередной приз. «Нирвана» должна была отправиться в крупное европейское турне. Предполагалось, что оно станет триумфальным возвращением группы на континент, который первым признал ее, кроме того, устроителей гастролей привлекала возможность неплохо заработать.

У Кобейна развилось стойкое чувство отвращения к гастролям, и он просил менеджеров не планировать их более чем на две недели. Вместо этого «Голд Маунтин Энтертейнмент» составила график выступлений на месяц с лишним. Спровоцировало это ухудшение состояния Кобейна или нет-вопрос спорный. После громогласных заявлений в прессе о том, что он «завязал», Курт вновь набросился на героин, причем принимал его в таких количествах, что подошел к пределу своих физических возможностей.

Европейское турне началось довольно удачно: Курт позировал для рекламных фото, закусив дуло револьвера. Все посмеялись этой шутке. Но радоваться было рано, к концу февраля болевые приступы стали возникать у Курта даже во время выступлений. В начале марта «Голд Маунтин» отменила два концерта в Германии, объявив, что Курт заболел гриппом, и он улетел в Рим отлеживаться в гостинице.

Поздним вечером 3 марта Кобейн попросил горничную принести ему снотворные таблетки роипнол. Он и Кортни Лав проглотили их вместе с шампанским. Она заснула и очнулась через четыре часа. Курт без сознания лежал на полу спальни.

Скорая увезла Кобейна в больницу имени Умберто 1 в центре Рима, где ему сделали промывание желудка. В первых сообщениях прессы говорилось, что он находится в состоянии глубокой комы, однако через сутки газеты успокоили читателей, написав, что он уже садится в постели и в стиле Ронни Рейгана шутит с медперсоналом.

Лав и менеджеры группы заявили, что это просто несчастный случай; на самом деле все обстояло не так. Начнем с того, что кома была гораздо серьезнее, чем сообщалось прессе. Много часов спустя после предполагаемого пробуждения Курт все еще был без сознания; врачи опасались, что произошло необратимое

нарушение деятельности мозга. Более того, Курт оставил Кортни записку, в которой говорил о своем намерении покончить жизнь самоубийством.

Опасаясь, что огласка повредит дочери, которая во время инцидента находилась в том же гостиничном номере, Лав сделала все, чтобы скрыть этот факт.

Невероятно, но в то время, когда жизнь Кобейна все еще была под вопросом, европейское турне не закончилось: оставшиеся выступления были просто отложены. Когда Курт начал поправляться, его осчастливили просьбой продолжить выступления через пару недель.

Но, к счастью, до менеджмента все-таки дошло, что Кобейн выступать не в состоянии. Курт, Кортни и Фрэнсиз Бин возвратились в Сиэтл, где Лав сделала попытку отвадить Курта от пристрастия к героину.

Друзьям Курт заявил, что снова завязал, однако Лав знала, что это не так. Двадцать пятого марта она организовала для Курта «крутую встречу любви» (как ее потом иронически назвали сами присутствующие) с дюжиной самых близких его друзей, включая Криса Новоселича, который заявил, что уйдет из «Нирваны», если Курт не начнет курс лечения.

Похоже, что этот отчаянный шаг возымел действие. Через несколько дней Кобейн согласился отправиться в реабилитационную клинику в Марина-Дел-Рей, штат Калифорния; однако тут же передумал, и Новоселичу пришлось затаскивать его в ожидающий лимузин. Перед началом программы реабилитации Курту удалось выскользнуть из дому со своим другом Диланом Карлсоном, которому ничего не было известно о происходящей драме, и убедить Дилана купить ему ружье. Он спрятал оружие в пустой комнате над гаражом своего особняка в Сиэтле.

Программа реабилитации Кобейна продлилась всего два дня. Первого апреля он в последний раз позвонил Кортни Лав. «Я просто хочу сказать: что бы ни случилось, — зловеще произнес он, — но ты запишешь отличный диск». Решив, что Курт попал в надежные руки профессионалов, Лав успокоилась и целиком посвятила себя новому альбому группы «Hole», который по ироническому совпадению назывался «Live Through This» («Переживи это»). Пластинка должна была выйти на следующей неделе.

На следующий день Курт Кобейн сбежал из клиники и каким-то образом занял (или просто украл) деньги, на которые вернулся в Сиэтл. Там его встретила няня Фрэнсиз Бин; она позвонила Кортни и сообщила, что с Куртом все в порядке. Однако через

несколько часов он снова пропал.

Неясно, что делал Курт в последующие несколько дней, хотя полиция обнаружила признаки того, что он провел ночь, скорее всего, с каким-то приятелем, в другом доме Кобейна и Лав, расположенном в лесу, за 40 миль от Сиэтла. Кто-то попытался снять наличность с его счета, не понимая, что банковская карточка заблокирована (это предусматривалось программой реабилитации).

Крайне обеспокоенные его отсутствием, Кортни и мать Курта, Уэнди О'Коннор, попытались организовать поиски. Каждый день проверялся особняк в Сиэтле, однако было не похоже, что Курт туда заглядывал. Но никто не догадался осмотреть комнату над гаражом…

Во вторник 5 апреля 1994 года Кобейн в последний раз приехал — никто не знает, откуда и каким образом, — в свой сиэтлский дом. Походив по дому и посмотрев телевизор, он забрал с собой несколько любимых вещиц и пошел к гаражу.

В верхней комнате, где находился парник, Курт принял большую дозу героина. Затем, взяв в руки красную шариковую ручку, он начал писать. Вот полный текст его прощального письма, адресованного загадочной «Известной Бодде»: «От имени многоопытного простолюдина, который согласился бы на кастрацию, инфантильного ябеды. Это послание будет легко понять. Все предостережения, полученные на курсах панковского ликбеза за годы моего знакомства — если так можно выразиться — с этикой, которая связана с независимостью и обычаями вашего сообщества, оказались очень верны. Вот уже много лет, как я не ощущаю восторга от прослушивания, а также от создания музыки, равно как и от чтения и сочинительства. Нет слов, чтобы выразить чувство моей вины по этому поводу. Например, когда мы находимся за кулисами и гаснет свет в зале и слышится возбужденный рев публики, это не действует на меня так же, как на Фредди Меркьюри, которого я бесконечно люблю и которому искренне завидую. Дело в том, что я не могу обманывать вас. Никого. Это просто нечестно и унизительно как для меня, так и для вас. Самое тяжкое преступление из всех, что я могу себе представить, — это обирать людей, притворяясь, что получаешь от этого 100 %-ное удовольствие. Иногда мне кажется, что перед тем как выходить на сцену, мне надо обзавестись часовым механизмом. Я старался и всеми силами стараюсь вернуть этот интерес. Боже мой, поверьте, я стараюсь, но все бесполезно. Я рад, что я и вы развлекали многих людей и влияли на них. Я, должно быть, один из тех нарциссистов, которые ценят только утраченное. Я слишком нежен. Мне надо быть погрубее, чтобы

вернуть ту радость, которую я испытывал в детстве. Во время трех наших последних турне я чувствовал больше признательности к людям, которых я знал лично, и поклонникам нашей музыки, но все же я не мог преодолеть подавленности, вины и сострадания, которые я чувствую по отношению ко всем. В каждом из нас есть что-то хорошее, и мне кажется, что я просто слишком сильно люблю людей. Так сильно, что мне становится бесконечно грустно. Грустная, маленькая, нежная, неблагодарная Рыба, Господи Боже! Почему бы тебе просто не радоваться жизни? Не знаю! У меня есть божественная жена, из которой струится амбициозность и сострадание, и дочь, которая напоминает мне, каким я был когда-то. Наполненная любовью и радостью, целующая каждого человека, которого она встречает на своем пути, потому что все — хорошие и не обидят ее. Это пугает меня до оцепенения. Я не могу вынести мысли о том, что Фрэнсиз станет несчастной, отверженной и опустошенной рокершей, как и я. Во мне есть хорошее, много хорошего. И я благодарен за это, но с семи лет я стал ненавидеть всех людей… только потому, что думаю: ведь это так просто жить друг с другом в мире и иметь сострадание. Сострадание! Только потому, что я слишком люблю и жалею людей, именно так. Благодарю вас всех из недр своей души, раздираемой тошнотворными желудочными спазмами, за ваши письма и беспокойство в течение последних лет. Я слишком неорганизован и переменчив, бейби! У меня уже нет былой страсти, так что помните, что лучше сгореть, чем тлеть. Мир, любовь, сострадание (дважды подчеркнуто). Курт Кобейн».

Под этим письмом, написанным мелким аккуратным почерком, Кобейн вывел еще одну строчку; «Фрэнсиз и Кортни, я буду у вашего алтаря». Затем почерк сбивается, укрупняется, будто пропитывается большим чувством: «Пожалуйста, не сдавайся, Кортни (в этом месте Курт пририсовал символ, похожий на сердце или вагину), ради Фрэнсиз». Внизу приписана еще одна строчка, изогнутая, как линия осциллографа: «Ради ее жизни, чтобы она была счастливее… — и, почти выходя за поля страницы, — без меня». В конце приписано большими буквами: «Я ЛЮБЛЮ ВАС. Я ЛЮБЛЮ ВАС!»

Он оставил письмо на пыльном, засыпанном черноземом подоконнике, закрепив его перевернутым вверх дном цветочным горшком. Рядом, словно ритуальные дары, он положил свои вещицы: детскую куколку, компьютерную игру, стопку кассет, и одна из них — «In Utero» «Нирваны».

Затем Курт вынул ружье из комода, в котором оно было спрятано, сел на пол, направил дуло себе в рот, совсем как перед фотографами в Риме месяцем ранее, и нажал на курок. Тело

откинулось назад, его голову оторвало.

Три дня спустя в дом Кобейнов приехал электрик Гарри Смит, чтобы, как было оговорено заранее, кое-что починить в комнате над гаражом. Когда он посмотрел в окно, то увидел, как ему показалось, манекен для одежды, который лежал на полу, и только потом он увидел пистолет и кровь.

Смит сообщил об этом в полицию Сиэтла. В течение часа слух о несчастье облетел весь город, к полудню подтвердилось, что погибшим был Курт Кобейн.

Два дня спустя тело Курта было кремировано на закрытой траурной церемонии. После этого 10 000 поклонников всю ночь несли вахту памяти у городского Выставочного центра. Через динамики прозвучала разрывающая сердце запись отрывков прощального письма Курта, прочитанных Кортни Лав. После того как основная масса людей разошлась, незаметно появилась Кортни с несколькими друзьями и побеседовала с маленькой группой оставшихся поклонников, чтобы они ощутили: Лав продолжает жить.

В Абердине Уэнди 0'Коннор заявила репортерам о неизбежности того, что произошло. Пришло сообщение о том, что в Америке было совершено самоубийство поклонника «Нирваны», разбитого горем. Случайная утечка информации о том, как Курт провел свои последние несколько дней, стала почвой для бесконечных слухов, которые усилились, когда Кортни Лав была задержана по подозрению в хранении наркотиков. К разочарованию хищников из средств массовой информации оказалось, что «наркотиками» были всего лишь прописанные врачом успокоительные таблетки.

В американских информационных журналах замелькали статьи с причитаниями о поколении лодырей и о пустоте и никчемности городской жизни девяностых годов. Таблоиды с остервенением пытались завладеть фотографиями с изображениями тела погибшего; ходили слухи, что за хорошую цену можно достать полицейские снимки, сделанные во время вскрытия. Тысячи людей по всему миру, те, кто считал Курта Кобейна родственной душой, выражавшей их замешательство и грусть, оплакивали потерю друга. Кортни Лав сделала все, чтобы пройти через это.

«Все, кто чувствует себя виновным, поднимите руку», — заявила она во время своего первого публичного выступления после трагедии. Обвиняли ее, менеджеров «Нирваны», «Геффен Рекордс», всех, кто лично знал Курта. Некоторые делали из Кобейна жертву, некоторые — слабака, неспособного справиться со своими проблемами.

Эти два лагеря даже устраивали дебаты на телевидении. Самоубийство — это акт, который понимаешь только через сострадание. Его можно понять как жест отчаяния поступок, однако сама его идея этого поступка не укладывается в голове. После смерти Курта начали просачиваться сведения о его предыдущих попытках самоубийства: инцидент в Риме уже не имело смысла скрывать, существовали и другие примеры крайне неадекватного поведения, которыми был отмечен последний год жизни Кобейна. Некоторые чувствовали себя виновными в его смерти, некоторые искали виноватых, однако Курт Кобейн всегда считался с темной реальностью своей психики и указывал пальцем только на себя. «Он хотел найти успокоение, теперь он успокоился, — сказала его мать. — Он также беспокоился за мир в своей семье и в отношениях между друзьями. Всегда».

Смерть Кобейна привела в состояние шока все немногочисленное рок-сообщество Сиэтла. Ближайшие соперники «Нирваны» «Pearl Jam» и «Soundgarden», в то время гастролировали, однако они дали дружный отпор неизбежным атакам журналистов. Мелкие склоки были забыты, и звезды гранджа, которых Кобейн обзывал «продажными», отказались от любых упоминаний об антагонизме и реагировали на смерть Курта как соболезнующие ему братья по оружию. Эдди Веддер признался впоследствии, что, узнав о Курте, он чуть было сам не совершил непоправимое.

Однако основное внимание мировых средств массовой информации было приковано к Кортни Лав. «Посвященные» вновь плели паутину слухов. Кортни называли кандидаткой на следующее самоубийство, утверждали, что именно эта мрачная извращенка подтолкнула Курта к саморазрушению, и даже, что она наняла бандита, расправившегося с Куртом.

Чтобы преодолеть этот хаотический вал обвинений, Кортни избрала весьма эффективный метод защиты: она не лелеяла свою беззащитность, не играла в очарование. Как только позволили силы, Лав отправилась в турне, выходя на сцену клубных залов и стадионов в трауре. Те, кто считал, что ей следовало бы тихо страдать в одиночестве, были оскорблены, когда она чуть ли не демонстрировала запекшуюся кровь Курта на своих руках.

Эта тактика лишь подтверждала то, что знала Кортни, да и весь мир: нигде нельзя скрыться от суровой реальности. Ее позиция несла в себе вызов, который был адресован скорбящим поклонникам Курта. Смотрите, задницы, словно говорила она, если я могу с этим справиться, вы — тоже. Серия культовых самоубийств вскоре прекратилась. Шли месяцы, и хотя Кортни не могла полностью контролировать себя, она продолжала жить,

каждую неделю подвергая свою жизнеспособность новым испытаниям, вызывая гнев недоброжелателей. Ее смелость и отказ уйти со сцены нельзя не уважать. Даже смерть от героина Кристен Пфафф из ее группы «Hole» не поколебала желания Кортни жить.

Спустя год после смерти Курта группа «Hole» продолжила свою деятельность, которая, наконец, была признана рок-карьерой, а не цирком сумасшедших. Кортни все еще продолжала поддразнивать зрителей стриптизом, ввязывалась в драки со всяким, кто на нее не так посмотрел, балансировала на грани между безумием и реальностью и время от времени нарушала законы. Но именно такой жизнью она жила и до трагедии. Турне Лав летом 1995-го убедило всех в том, что «Hole» — это выдающаяся рок-группа Америки, демонстрирующая поистине исключительное зрелище. Одним титулом вдовы Курта Кобейна такого признания не добиться.

Кортни Лав продолжала нести свою тяжкую ношу, другие же музыканты Сиэтла заплатили за самоубийство Кобейна значительно меньшую цену. Рок-движения редко способны сохранять свой блеск более трех лет, и комментаторы британских средств массовой информации констатировали смерть гранджа еще до гибели Курта.

Неохотно принимающие все модные американские течения, британские рок-еженедельники с готовностью ухватились за новую сенсацию, которая сразу вытеснила с их обложек порядком поднадоевший грандж: на свет появился британ. Апеллируя к самым заветным мечтам взрослеющих мальчишек — их желанию выпить, погулять, подраться в родном лондонском пабе, британ стал резким антитезисом напряженной эмоциональности и сексуальной неопределенности «Нирваны» Курта Кобейна.

Подобно ливерпульским бит-группам в 1965 году или панкам в 1981-м, грандж-эскадрон Сиэтла был порождением своего времени, которое со смертью Курта Кобейна ушло навсегда. За два года до нее калифорнийцы ринулись вверх по побережью, в штат Вашингтон, в поисках вдохновения на незнакомых улицах Сиэтла. Теперь одно лишь упоминание об этом городе могло перечеркнуть перспективы любой группы, если только в ней не было певца, который трахался с Кортни, или гитариста, который купил Курту ружье.

Музыкальная жизнь Сиэтла продолжает оставаться такой же энергичной и пестрой, как и в начале восьмидесятых, однако для внешнего мира почтовые адреса штата Вашингтон полностью утратили былую привлекательность. Если когда-либо и существовал «саунд Сиэтла», то теперь, после лета 1994-го его

никто не хотел слушать.

Уцелели те, кто порвал со своими корнями и успел запрыгнуть на карусель стадионного рока. Эдди Веддер пресек попытки журналистов превратить его во второго Кобейна, а «Pearl Jam» заняла промежуточную позицию между «металлом», альтернативным роком и мейнстримом. После того как Нил Янг пригласил группу совершить с ним турне по раскрутке альбома «Mirrorball», статус «Pearl Jam» как рок-божества стал непререкаемым. Склонность Веддера к величественным жестам и эффектным появлениям на публике проложила группе «Pearl Jam» путь для бегства из тупика; выбор между андерграундом и коммерцией был сделан. У «Нирваны» такого пути нет и не будет.

То же произошло с «Soundgarden», которая отбилась от стаи грандж-групп еще до появления «Nevermind». Никто не воспринимает эту команду глашатаем поколения хард-рока, однако их интеллигентная, грамотная и сдержанная разновидность «металла», несомненно, предпочтительнее фальшивого позерства Аксела Роуза и его «перезрелых овечек». «Soundgarden» оторвалась от своих сиэтлских корней еще больше, чем «Pearl Jam», при этом члены группы до сих пор живут в штате Вашингтон и ничуть не считают это зазорным. Похоже, что эта группа останется в числе лучших концертных исполнителей мира и в течение следующего десятилетия.

Бесспорно, что с Сиэтлом до сих пор ассоциируется образ сиамских близнецов — Курта-Кортни. Курт обрел репутацию нового Джима Моррисона, его безумно грустное лицо смотрит с миллионов футболок и плакатов. Посмертный альбом «Нирваны» «Unplugged» и ретроспективный видеофильм не могут заставить нас забыть этот наполненный болью, страдающий взгляд. Неудивительно, что его бывшие товарищи по группе Крис Новоселич и Дейв Грол дистанцировались от наследия «Нирваны»: басист с головой ушел в организацию помощи жертвам геноцида в Югославии, барабанщик стал лидером энергичной команды, играющей пауэр-панк, — «The Foo Fighters».

В то время как Крис и Дейв удачно выскользнули из-под обломков «Нирваны», Кортни Лав остается живым воплощением духа этой утраты. Если именно она поддерживает огонь, то, похоже, он может перекинуться на всех нас. После смерти Курта Кортни прорвалась сквозь колючую проволоку и прошла по битому стеклу мертвой зоны к жизни, преодолев и те препятствия, которые она сама себе создала.

Самой сильной чертой характера Лав является ее неспособность к компромиссам и отступлению. До тех пор пока Кортни дышит, кричит и дерется, никто не сможет забыть Курта

Кобейна или выставить его святым. Ирония заключается в том, что только смерть Кобейна, может быть, изменит ее — самую властную, непредсказуемую и запоминающуюся женщину в истории рока, — а Курт считал ее именно такой.

Но одного он просто не мог предвидеть; он не ждал бессмертия после самоубийства. Курт Кобейн мертв, но футболки с его изображением живут. Это похоже на бесконечный кошмар из повести Стивена Кинга: человек настолько несчастен, что он изобретает новые способы убить себя только затем, чтобы, очнувшись на следующее утро, обнаружить, что еще жив. Курт уничтожил свой разум и свое тело, но кажется, его образ неуничтожим. Такова жуткая природа славы в насыщенные запахом смерти девяностые годы

Спорим, Оливер Стоун снимет об этом фильм?